







Wissenschaftliche Handbibliothek.

Dritte Reihe.

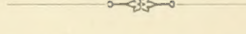
Lehrbücher verschiedener Wissenschaften.

V.

Handbuch der christlichen Archäologie.

Von

Carl Maria Kaufmann.



Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1905.

Handbuch

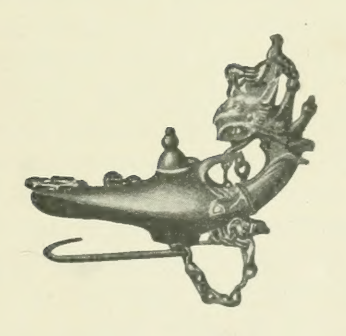
der

christlichen Archäologie

von

Carl Maria Kaufmann.

Mit 239 Abbildungen.



Paderborn.
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh.
1905.

Vorwort.

Seit Jahren wird das Fehlen eines wissenschaftlichen Kompendiums der christlichen Archäologie auch außerhalb der besonders interessierten theologischen Kreise um so nachhaltiger empfunden, als diese junge Disziplin dank den epochemachenden Erfolgen ihres Begründers Giovanni Battista de Rossi nicht nur in ungeahnter Weise der historischen Theologie, sondern auch der Kunst- und Kulturgeschichte völlig neue Gesichtspunkte eröffnete. Der Versuch im vorliegenden Werke, angeregt und ermuntert von maßgebenden Fachgenossen, jenem offenkundigen Mangel einigermaßen abzuhelfen, wurde im frohen Hinblick auf die wissenschaftliche Wertschätzung unternommen, welche der Kunde von der monumentalen Überlieferung des Urchristentums wie an den Universitäten so immer stärker auch an den Seminarien zuteil wird.

Kein Geringerer als Franz Xaver Kraus hatte bereits i. J. 1873 mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, die monumentale Theologie und christliche Archäologie müßten „ihre Stellung im theologischen Unterricht erhalten, sollen die Kandidaten des Priestertums in einem den Forderungen unserer Zeit entsprechenden Maße geschickt werden, in der jugendlichen Erscheinung der altchristlichen Kirche die geliebten Züge derjenigen wiederzufinden, welche sie selbst als die Mutter ihres geistigen Lebens ehren". Keiner wäre auch berufener gewesen, in die neue Wissenschaft einzuführen. Die »Roma Sotterranea«, in deren erstem Vorwort Kraus jene Worte niederschrieb, war sozusagen ihr erstes Manifest in deutscher Sprache. Ihr folgten aus der Feder verschiedener Gelehrten eine Reihe abgegrenzter Untersuchungen über die Katakomben, die römischen Denkmäler, Monographien über einzelne Gruppen von Monumenten, lexikalische Verarbeitung des von De Rossi, Le Blant u. a. geforderten Materials. Eine befriedigende systematische Zusammenfassung

dagegen erschien erst 1895 in der „Archäologie der altchristlichen Kunst" des Greifswalder Universitätsprofessors Viktor Schultze, einem Werke von dauerndem Werte, in dem zum erstenmal der ererbte literarische Quellenballast zur methodischen Sichtung, zum erstenmal auch gegenüber dem Abendlande der Osten zum Worte kam. Der von V. Schultze eingeschlagene Weg führt zur Beurteilung der urchristlichen Denkmäler „in dem Sinne, welchen die neuere Wissenschaft für die Kunstarchäologie festgestellt hat". Das bedingte nach Umfang und Inhalt des Gebotenen eine gewisse Einschränkung, welcher auch die entsprechenden Partien in dem ein Jahr später erschienenen ersten Bande von Kraus' „Geschichte der christlichen Kunst" naturgemäß unterworfen waren. Diesen Publikationen stehen dann einige neuere Arbeiten ausländischer Autoren zur Seite, welche, wie z. B. Armellinis »Lezioni«, Marucchis »Éléments«, Lowries »Christian art«, teils weitesten Kreisen dienen wollen und darum den wissenschaftlichen Apparat fast ganz vermeiden, teils sich ausschließlich römischen Altertümern, vor allem den Katakomben, widmen.

Nun bleibt ja die Prävalenz Roms auf unserem Gebiete, namentlich was Zahl und Alter des vorhandnen Materials anbetrifft, ganz außer Frage. Dank den Forschungen de Rossis und seiner Schule sind hier die Grundlagen in einer Weise gesichert, wie nirgend sonst. Speziell des Prälaten Joseph Wilpert unermüdlicher und genialer Tätigkeit verdanken wir feste Normen für die bisher umstrittensten Probleme, nämlich die Chronologie der Katakombenfresken, die Entstehung der liturgischen Gewandung, vor allem aber in seinen „Malereien der Katakomben Roms" ein Corpus mustergültiger Kopien der vielleicht wichtigsten Denkmälergruppe.

So reich wurde der römische Hort altchristlicher, vom Papsttum Jahrhunderte hindurch pietätvoll und kunstsinnig gehüteter Schätze, zu denen die epochemachenden Entdeckungen unserer Tage kommen, daß darüber das Stammland des Christentums, im weiteren Sinne der Orient, vergessen werden konnte! Damit habe ich die brennende Frage der heutigen Forschung berührt, die Frage nach dem Einflusse des Orients auf die christlich-abendländische Kultur und Kunst. Der Osten mit seinem das junge kaiserliche Rom überflutenden religiösen Synkretismus, seiner Gelehrten- und Künstlerwelt, an die mancher „Ruf" seitens der Weltbeherrscherin erging, der Orient,

dessen Industrien tausend Fäden über die ganze bekannte Erde und speziell nach dem Abendlande spannen, er sollte gerade inbezug auf die christliche Kunst ausschließlich der empfangende, niemals der spendende Teil gewesen sein? Dabei weiß man, daß die nova religio in jenem Rom, dessen Tonnengewölbe, Kuppeln und Pyramiden wesentlich orientalische Architekturtypen repräsentieren, zu einer Zeit noch in die Dämmerung des Privathauses und der Sepulkralbauten gebannt war, in der im Orient dem Kultus bereits Hunderte von Kirchen offen standen. Freilich, die erdrückende Wucht abendländischer, speziell römischer Denkmäler mochte eine gerechte Würdigung der orientalisch-urchristlichen um so leichter hintanhalten, als fast nirgends Erzeugnisse des Ostens, dessen assyrisch-babylonische und pharaonische Monumente alles Interesse absorbierten, systematisch gesammelt und vor allem als solche in ihrer Eigenart erkannt wurden. Das ist in den letzten Dezennien allerdings besser geworden, dank vor allem jenem scharfsinnigen Vorkämpfer zugunsten des Morgenlandes, dessen Forschungen grelle Schlaglichter auf das ebenso vernachlässigte wie anziehende Gebiet werfen. Was de Rossis und Wilperts Arbeit für Rom, das bedeuten die zahlreichen Publikationen des Grazer Universitätsprofessors und Kunsthistorikers Joseph Strzygowski für den Osten. Als er mit der Entscheidungsfrage „Orient oder Rom?" die Arena betrat, begegneten ihm fast allenthalben Mißtrauen und unbedingtes Vertrauen auf die eigene Schulüberlieferung. Heute hat sich das Bild wesentlich geändert, und ein Blick in unser „Handbuch" zeigt, wie wenig Rom dabei einbüßte, vom Morgenlande aber der alte Satz sich vollauf gerechtfertigt hat: ex Oriente lux. Strzygowskis Tätigkeit, seine bestechenden Thesen über Entstehung und Entwicklung der altchristlichen, koptischen, byzantinischen und romanischen Kunst erheischen daher höchste Beachtung. Als ich dem verdienten Gelehrten die fertigen Bogen meines Werkes seinerzeit übermittelte, hatte er die Freundlichkeit, einige geradezu programmatische Zeilen an mich zu richten, von denen ich mit gütiger Erlaubnis hier Gebrauch mache. „Sie tun recht daran," schrieb er unter anderem „die altchristliche Kunst nicht als ein wohlabgerundetes und nach allen Seiten durch den Inhalt deutlich begrenztes Phänomen zu betrachten, sondern als einen — auch rein historisch genommen — vielleicht den interessantesten Teil jenes großen Ringens zwischen

Hellas und dem Orient, der zur Entstehung dreier Kunstströme geführt hat: des ‚romanischen‘, byzantinischen und islamitischen. Was Sie im ‚Handbuch‘ behandeln, ist nach meiner Überzeugung kunsthistorisch betrachtet eine Übergangszeit. Hellas und der Orient stehen sich da z. T. noch recht unvermittelt gegenüber. Das Hauptgewicht wäre entwicklungsgeschichtlich zu legen auf eine klare Sonderung dessen, was in den ersten Jahrhunderten die hellenistische Oberschicht und zunächst parallel mit ihr die vorwiegend orientalische Unterschicht leistet. Im zweiten und dritten Jahrhundert ist die hellenistische Richtung die herrschende. Wir vermögen die Sachlage im Augenblick am deutlichsten in der Geschichte des Christusporträts zu überblicken. Mit Konstantin und der Aufrichtung Jerusalems als Pietätscentrum gewinnt die orientalische Unterschicht ein für allemal die Oberhand. Die orientalische Kunst der Hinterlande des Hellenismus dringt auf allen Gebieten siegreich vor, das centrale Kleinasien, Centralsyrien, Oberägypten treten durch die Klöster in den Vordergrund. Edessa und Nisibis scheinen eine führende Rolle auch in der Richtung zu spielen, daß sie dem großen, von Persien ausgehenden ornamentalen Strom ein breites Bett öffnen. Die christlich-persische Dominante wird Konstantinopel, der Islam ist rein persisch, und die romanische Kunst erhält ihr Gepräge vornehmlich durch die fortwirkenden hellenistischen Elemente und die beiden orientalischen Zuflüsse, den Nordstrom: die Völkerwanderungskunst, und den Südstrom: die Klostertradition. Das ist das Erbe, welches das Mittelalter vorfindet. Die drei Kreise entwickeln sich getrennt, aber einander gegenseitig beeinflussend, weiter.“

Damit hat Strzygowski in großen Zügen den auf Grund seiner Forschungen gewonnenen Entwicklungsgang gekennzeichnet.

Die Jugend der christlichen Archäologie als Wissenschaft erklärt hinlänglich ihren Reichtum an noch ungelösten Problemen. Verfasser hat sich redlich bemüht, nicht sie alle — oft quot capita tot sensus — vorzulegen, sondern eine plausible Lösung auf Grund bester Gewährsmänner und eigener Einsicht vorzuschlagen. Andernfalls wäre das „Handbuch“, dessen Manuskript ohnehin stark reduziert werden mußte, auf zwei umfangreiche Bände angeschwollen und kaum mehr „handlich“ gewesen. Gegenüber dieser Reduktion wuchs freilich die Schwierigkeit, das überaus weitschichtige Material durchsichtig zu gliedern. Bezüglich der Literaturangaben habe

ich meine Auswahl so getroffen, daß neben den grundlegenden Abhandlungen vorzugsweise solche zitiert wurden, in denen der Studierende am leichtesten Orientierung über das zur Spezialforschung nötige Material findet. Einzelnes, z. B. den von H. C. Butler bearbeiteten, für die orientalische Architektur wichtigen jüngst erschienenen zweiten Band der »Publications of an american archaeological expedition to Syria in 1899—1900« konnte ich nicht mehr benutzen.

Indem ich mein Werk den Fachgenossen und den Verehrern des christlichen Altertums vertrauensvoll in die Hand lege, drängt es mich, meinen Freunden, dem Kunsthistoriker Herrn Privatdozenten Hochwürden Dr. Joseph Sauer in Freiburg in Baden sowie dem Orientalisten Herrn Dr. Anton Baumstark, z. Z. in Jerusalem, für ihre gütige Mithilfe bei der Durchsicht der Korrekturbogen, insbesondere aber auch dem Hause Ferdinand Schöningh für die unentbehrliche und reiche illustrative Ausstattung des Handbuches wärmstens zu danken.

Ich schließe mit dem Wunsche, welchen man zwischen Christusmonogrammen und Pälmlein an der Wand eines altchristlichen Mausoleums in der „Großen Oase" der libyschen Wüste geschrieben findet:

εὐτυχῶς τῷ γράψαντι καὶ τῷ ἀναγιγνώσκοντι.

Frankfurt a. M., *in natali sci martyris Menae* 1904.

C. M. Kaufmann.

Verzeichnis der Abkürzungen.

Bull. = De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana.
NB = Nuovo Bullettino " "
CIG = Corpus inscriptionum graecarum
CIL = " " latinarum
Garr. = Garrucci, Storia della arte cristiana
IVR = De Rossi, Inscriptiones urbis Romae christianae.
RE = Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer.
RQS = Römische Quartalschrift f. chr. Altertumskunde ꝛc.
RS = Roma Sotterranea (ohne weiteren Vermerk stets diejenige de Rossis)

Inhaltsverzeichnis.

Erstes Buch.

Propädeutik. Wesen, Geschichte, Quellen und Bestand der christlichen Archäologie. S. 1—108.

Zweites Buch.

Die altchristliche Architektur. S. 109—188.

Drittes Buch.

Epigraphische Denkmäler. S. 189—274.

Viertes Buch.

Die Malerei und Symbolik. S. 275—486.

Fünftes Buch.

Die Plastik. S. 487—542.

Sechstes Buch.

Kleinkunst und Handwerk. S. 543—609.

Verzeichnis der Abbildungen.

Errata corrige.

Neben kleineren Versehen und Inkonsequenzen in der Schreibweise ist zu berichtigen: in den Bildunterschriften lies S. 187. Fig. 62 coelimontanischen; S. 212 Fig. 68 *(bis)*; S. 213 Fig. 69 *(bis)*; S. 219 Fig. 70 *(bis)*; S. 299 Fig. 97 Katakombe des Thrason; S. 305 Fig. 102 Synkretistische; S. 373 statt Fig. 135 Fig. 138. Im Text: S. 36 Textzeile 3 Strazzulla; S. 42 Z. 12 f. keine ausländischen Archäologen; S. 43 Z. 8 Müntz; S. 52 oben Lezioni di archeologia S. 60 Z. 19 auf Wachs; S. 63 Z. 14 Position; S. 65 zweitl. Z. „z. B."; S. 75 Z. 11 v. u. Karabaczek; S. 106 Z. 13 v. u. S. Simeon; S. 119 Z. 19 *σαρκοφάγος*; S. 173 Z. 3 Stylit, in der Note 2 Delehaye; S. 207 Z. 1 Epitheta; S. 208 Z. 15 *σοφός*; S. 209 Z. 26 Ebers; Z. 239 Abschn. Z. 9 Virgil; S. 241 Z. 20 Distichon; S. 257 Z. 8 fidelis, ohne Klammern; S. 297,1 *χιλίαρχος*; S. 309,4 d'Agincourt, histoire de l'art; S. 317 Z. 18 cyprisch; S. 337 Z. 24 *PEHBEKA* (vgl. hierzu S. 477 Note 1); S. 350,2 Z. 2 fast unbekannten; S. 370 Note 2 Basaltvase; S. 379,1 194 f.; S. 395,1 am Ende 1900, 19 ff.; S. 420 drittl. Z. Flameum; S. 441 Z. 6 v. u. Rabulas; S. 466,2 ferngehalten wird; S. 516 Z. 9. v. u. Pallastempels; S. 551,1 *Στρωμάτιον*; S. 556,1 Z. 7 Mitren.

Erstes Buch.

Propädeutik.

Wesen, Geschichte, Quellen und Bestand der christlichen Archäologie.



Fig. 1. Der Altar des unbekannten Gottes auf dem Palatin.

Erster Abschnitt.

Begriff, Umfang und Aufgabe der christlichen Archäologie.

Literatur: Otto Jahn, Über das Wesen und die wichtigsten Aufgaben der archäologischen Studien in „Berichte über die Verhandlungen der Kgl. sächs. Gesellschaft der WW. zu Leipzig". Leipzig 1848. II 209 225. — E. Gerhard, Grundriß der Archäologie. Berlin 1853. F. X. Kraus, Über Begriff, Umfang, Geschichte der christl. Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Akademische Antrittsrede. Freiburg 1879. — H. v. Brunn, Archäologie und Anschauung. Rede an die Studierenden beim Antritte des Rektorates der Ludwig-Maximilians-Universität München 1885. — K. Sittl, Archäologie der Kunst. München 1895 Handb. der klass. Altertumswissenschaft, hrsg. von Jw. von Müller. Bd VI. — V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst. München 1895 und in der Realenzyklopädie für protest. Theologie und Kirche, 3. Aufl. sub verbo.

Die christliche Archäologie ist die Wissenschaft von der monumentalen Überlieferung des Urchristentums im Gegensatz zur literarischen. Ihre Aufgabe als eine der Disziplinen der Altertumswissenschaft überhaupt besteht in der Rekonstruktion des christlichen Lebens im Bereich antiker Bildungsform. Sie stellt demzufolge ein wichtiges Hilfsmittel der historischen Theologie dar.

§ 1. Allgemeines. Im ursprünglichen zuerst bei Thukydides und Plato[1] nachweisbaren Sprachgebrauch bedeutete das Wort *Ἀρχαιολογία* nichts anderes als Erzählung des Vergangenen, Geschichte in dem Sinne, in welchem der römische Historiker und Rhetor Dionysios aus Halikarnassos seine *Ῥωμαϊκῆς Ἀρχαιολογίας βιβλία*, Josephus Flavius sein zweites Hauptwerk, die *Ἰουδαϊκὴ Ἀρχαιολογία* geschrieben. Man verstand unter Archäologie Altertumskunde ohne jede Einschränkung. Es deckte sich dieser Begriff mit dem lateinischen Antiquitates (oft mit Zusätzen res divinae, re publicae, res privatae, res humanae), das von Cicero bis ins hoh

[1] Thukyd., VII 69; Plato, Hippias maior p. 14 (ed. Bip.).

Mittelalter die ursprüngliche Bedeutung überlieferte. Des Marcus Varro 41 Bücher De antiquitatibus rerum humanarum et divinarum, von denen Augustinus im sechsten Buche seines Gottesstaates (cap. 2 ff.) erzählt, enthielten lediglich Geschichte in diesem Sinne und kaum eine Andeutung von dem, was heute unter „Archäologie“ verstanden zu werden pflegt.

Diesem Begriffe näherte sich eher die Bezeichnung antiquarius, womit die Anwendung altertümlicher Schreib- und Redekunst, auch Aussprache, gekennzeichnet wurde,[1] woher sich denn auch die wichtige Kunst des literarischen Kopisten (ἀρχαιογράφος), die mittelalterliche ars antiquaria ableitet.

Erst im 15. Jahrh. vollzog sich eine langsame Umprägung dieser Begriffe und zwar auf römischem Boden. Cyriakus von Ancona (um 1437), ein eifriger Sammler von Altertümern, führte als erster den ehrenden Namen eines antiquarius,[2] Pomponio Leto († 1498) stiftete zu Rom die Akademie der antiquarii, und von da ab geht jene Bezeichnung in archäologische Buchtitel (antiquitates) und nordischen Sprachgebrauch über, ohne daß eine schärfere Bezeichnung des wissenschaftlichen Zielpunktes erreicht worden wäre. Die großen Thesauri antiquitatum vom 17. Jahrhundert ab berücksichtigen nach wie vor sowohl literarische wie monumentale Denkmäler. Um diese Zeit (1685) taucht der Name Archaeologia oder Archaeographia auf als wissenschaftliche Benennung der mehr aufs Monumentale zielenden Bestrebungen,[3] wovon Spon zuerst Zeugnis ablegt. Ein Jahrhundert später bürgert er sich unter dem Einfluß einer dem Griechentum stark zuneigenden Richtung ein, und ganz allmählich vollzieht sich auch der Ausschluß der literarischen Quellen vom Gebiete der Archäologie, deren Erhebung zur Wissenschaft Johann Joachim Winckelmann (1727–1768), Visconti, Zoëga erfolgreich vorbereitet hatten. Die erste derartige Begrenzung des Stoffes bot Chr. Gottfr. Heyne († 1812) in seinen Vorlesungen, das erste „Handbuch“ im gleichen Sinne sein Schüler

[1] Juvenal, Sat. 6, 451; Tacitus, Dial. de orat. c. 21 et 41.

[2] Vgl. die Vorrede zu Apianus und Amantius, Inscriptiones sacros. vetustatis. Romae 1534.

[3] Rein sprachlich etymologisierend nennt sich das Barbarismenlexikon Spelmanns, London 1625, Glossarium archaeologicum.

[4] Miscellanea eruditae antiquitatis. Lugd. 1685.

J. Ph. Siebenkees, Professor in Altdorf († 1799).[1] Otfried Müller gelang es in seinem Handbuche (1830), die Archäologie als ebenbürtige Disziplin den historischen und philologischen Zweigen der „Altertumswissenschaft" anzureihen. Das Wiederaufgreifen des griechischen Namens war insofern nicht glücklich, als er dem Kinde schlecht entsprach. Ohnedies zog die Aufnahme unter die übrigen gelehrten Disziplinen Plänkeleien nach sich, einmal inbezug auf die Ebenbürtigkeit dieser jungen Wissenschaft, dann aber auch gerade in Ansehen der neuen Terminologie.[2] Erst nach und nach gewöhnte man sich daran, als Archäologie jene Hälfte der allgemeinen Wissenschaft des klassischen Altertums gelten zu lassen, welche direkt aus dem Monumentalen schöpft. Eduard Gerhard, der Gründer unserer bedeutsamen archäologischen Schule in Rom, stellte diese Definition in seinem 1853 zu Berlin erschienenen Grundriß der Archäologie auf[3] und behauptete sie mit Erfolg gegen Otto Jahn, welcher Epigraphik, Numismatik und Handwerksprodukte der Archäologie einseitig abzusprechen versuchte (siehe oben unter Literatur).

So hatte das Wort Ἀρχαιολογία seine Bedeutung nachträglich ebenso gründlich gewechselt, wie im Mittelalter der Terminus antiquarius. Man verstand nunmehr darunter Denkmälerkunde unter Ausschluß der literarischen Überlieferung.

Heute pflegt man das prägnante Fremdwort im deutschen Sprachgebrauch für die monumentale Überlieferung aller Völker anzuwenden und „nur eine christliche Archäologie daneben zuzulassen, in Frankreich freilich schließt der Name auch die Zeit des Mittelalters, im neuen Griechenland auch die sogenannten Realien ein".[4]

Der noch häufige promiskuale Gebrauch der Termini Archäologie, Altertumskunde, Altertumswissenschaft in den übrigen Ländern drängt immer mehr zu einer einheitlichen Definition des einmal übernommenen Wortes, wonach als eigentliches und nächstes Objekt der Archäologie dasjenige anzusehen ist, was monumentalen Charakter

[1] Handbuch der Archäologie. Nürnberg 1789–1800.

[2] Vgl. Brunn, Archäologie und Anschauung S. 7 ff.

[3] Zu vgl. seine Grundzüge der Archäologie in den Hyperboreisch-römischen Studien 1833 sowie sein Vortrag in den Verhandlungen der Philologenversammlung Berlin 1853.

[4] K. Sittl, Archäologie der Kunst S. 2.

trägt,[1] sie selbst einen wesentlichen Teil der Altertumskunde oder Altertumswissenschaft und damit eines der wichtigsten Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft darstellt.

§ 2. Die christliche Archäologie ist demgemäß jene Disziplin der Altertumswissenschaft, welche das Studium der monumentalen Überlieferung des Urchristentums, im Gegensatz zur literarischen, zur Aufgabe hat.

Es gehören ihrem Bereiche zunächst nur solche Denkmäler an, welche einen monumentalen Charakter aufweisen, einerlei ob sie Kunstwerke oder Produkte des Handwerks darstellen, wenngleich erstere unter der Bezeichnung „christliche Kunstarchäologie" eine bevorzugte Stellung in der Gesamtheit des Überlieferten beanspruchen.

Durch den Fortfall jeder Einschränkung, soweit monumentale Quellen in Frage kommen, sowie durch eine gewisse zeitliche Abgrenzung ihres Operationsgebietes unterscheidet sich die christliche Archäologie von der christlichen Kunstgeschichte. In ihrer praktischen Anwendung ist sie ein gleichfalls zeitlich beschränktes Hilfsmittel der „monumentalen Theologie", welche die Entwicklung des christlichen Gedankens an der Hand der bis auf unsere Tage reichenden Monumente zum Gegenstande hat. Infolge der verschiedenartigen Festsetzung dieser zeitlichen Abgrenzung christlich-archäologischer Forschung entstand einige Schwierigkeit. Man hat sich aber fast allseitig dahin vereinbart, unter christlicher Archäologie schlechthin die engere Periode des christlichen Altertums zu begreifen und im Anschlusse an sie von einer Archäologie des Mittelalters zu reden. Am weitesten ging Ferdinand Piper, welcher, Altertum und Vergangenheit identifizierend, die archäologische Forschung erst mit der Gegenwart abschließen läßt und diesen Standpunkt auch bei der Einrichtung seines christlich-archäologischen Museums an der Berliner Universität wahrte. De Rossi, Garrucci, F. X. Kraus lassen in ihren archäologischen Werken und Inschriftensammlungen das christliche Altertum mit dem definitiven Zusammen-

[1] Vgl. F. X. Kraus, Über Begriff, Umfang rc. S. 11. — Auch in wissenschaftlichen Werken begegnet man zuweilen noch einer unverständlichen Anwendung der Termini: so versteht H. Bergner in seinem Grundriß der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland (Göttingen 1900) S. 1 unter Archäologie die Beschreibung von Sitten, Gebräuchen und Einrichtungen, unter Altertumskunde die Denkmäler profaner Herkunft

bruch der Antike im siebten Jahrhundert abschließen und statuieren nur für Gallien und Germanien, wo die Antike fast ein Jahrhundert nachlebte, im Anschluß an die Forschungen Le Blants und Martignys eine entsprechende Ausnahme. In Übereinstimmung mit den neuesten Bearbeitern der Kirchengeschichte nimmt man als Markstein zwischen christlichem Altertum und Mittelalter das tiefeinschneidende Todesjahr Gregors des Großen (604) fast allgemein an.

§ 3. Aufgabe. In früheren Zeiten studierte man die Altertümer vielfach „bloß, um sie zu wissen, und da derjenige der gelehrteste war, der am meisten wußte, so kam es nur darauf an, viel zu wissen, ohne zu untersuchen, wie viel oder wie wenig von diesem vielen nützlich sei. Daher entstand das Geschlecht der gelehrten Mikrologen, die, wenn sie alles zusammengetragen hatten, was irgend über die Dreifüße und Lampen und Schuhe und Kleider der Alten von Alten und Neueren gesagt worden war, noch zu verzweifeln schienen, daß sie nicht mehr gefunden hatten als dies wenige". Es bleibe dahingestellt, ob diese Worte, welche vielleicht von Winckelmann selbst, sicherlich in seinem Geiste niedergeschrieben worden,[1] nicht heute noch auf manchen Anwendung finden dürften, der sich mit archäologischen Dingen beschäftigt. Die Aufgabe speziell der christlich-archäologischen Forschung verlangt allerdings Beachtung selbst der kleinsten und unscheinbarsten Reste der Vergangenheit. Aber nie wird der Jünger dieser Wissenschaft über der minutiösen Detailarbeit sein eigentliches Ziel aus dem Auge verlieren: die Rekonstruktion und allseitige Erkenntnis des christlichen Lebens im Bereiche der antiken Bildungsform. Unter diesem Gesichtspunkte wächst die Aufgabe der christlichen Archäologie weit über die der profanen Archäologie hinaus, da einerseits jener nicht wie dieser ein gewisser Kontakt mit der Gegenwart fehlt, anderseits sie nicht nur wie die profane Archäologie ein wertvolles Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft im engeren Sinne, sondern vor allem auch der Kirchengeschichte, für deren grundlegenden Teil sie als Hilfsdisziplin und Kontrolle zugleich gilt, bildet. Wie man aus den literarischen Schätzen des Altertums für alle Gebiete des

[1] Vorrede zu J. Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, hrsg. von der Kais. kgl. Akademie der bildenden Künste. Wien 1776, XVII.

Lebens neues Licht erwartet und erhalten hat, so soll auch das Studium und die Erforschung der Monumente dazu beitragen, neues Licht über Verfassung, Verwaltung, kirchliches Recht, Kultus, Privatleben, Kunst, ja sogar Literatur und Dogma im Urchristentum zu verbreiten. Der praktische Wert eines solchen Studiums braucht ebensowenig hervorgehoben zu werden wie der hedonische oder pädagogische, der in der Anwendung auf moderne Verhältnisse liegt. Ein „Handbuch" ist nicht der Ort, darauf einzugehen. Jedoch sei betont, daß die protestantische Theologie wie früher so auch jetzt noch mit der katholischen in der Ausbeutung unserer jungen Wissenschaft gleichen Schritt zu halten sucht.

§ 4. Einteilung. Die monumentalen Quellen des christlichen Altertums lassen sich in fünf große Klassen einteilen, nämlich in die Denkmäler der

altchristlichen Architektur,
Epigraphik,
Malerei (einschließlich der Musive und Miniatur),
Bildhauerei,
Kleinkunst.

Das Hauptgebiet der altchristlichen Architektur verlangt wiederum eine Einteilung. Denn bei der Bedeutsamkeit der sepulkralen Architektur, der wir die wichtigsten monumentalen Dokumente verdanken, ist eine Scheidung zwischen ihr und der übrigen sakralen und der profanen Architektur von selbst gegeben.

Die erste Gruppe, die der altchristlichen Architektur, beschäftigt sich vorzugsweise mit den subterranen Friedhöfen, den Katakomben (Cömeterien, Hypogäen, Martyrien, Areen), sowie den übrigen Sakral- und den Privatbauten des christlichen Altertums; sie macht mit der Struktur der unterirdischen Gräberstädte, der Anlage subdivalischer Friedhöfe, Basiliken und Privathäuser bekannt. Sie beschränkt sich ebensowenig wie die folgenden etwa nur auf Rom und die engere Umgebung der christlichen Hauptstadt, ihr gehören ebensogut die neapolitanischen, syrakusanischen, melischen, alexandrinischen Katakomben, die christlichen Grabkammern Kertschs und Palästinas, ravennatische, gallische, syrische, nordafrikanische, sogar deutsche Kirchenbauten und Friedhofsanlagen an. Ebenso bedeutsam wie diese erste und Hauptgruppe, mit der die Denkmäler der übrigen von uns genannten Klassen meist innig verbunden zutage treten.

ist die der altchristlichen Epigraphik. Nach vielen Tausenden zählend, sind die urchristlichen Inschriften so verschieden wie möglich nach Material, Form, Inhalt, Ausführung und Zweck, ihr anziehendes Studium von der höchsten Wichtigkeit. Dasselbe gilt von den Malereien, mit denen Katakomben und christliche Kultgebäude oft überraschend reich ausgestattet sind, und von den spärlich erhaltenen plastischen Werken, soweit diese nicht lediglich profanen Zwecken dienten; in geringerem Maße auch von den Altertümern christlicher Numismatik und des Kleingewerbes.

Zweiter Abschnitt.

Zur Geschichte und Literatur der christlich-archäologischen Forschung.

F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867. Ders., Artikel „Monumentale Theologie“ in der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 2. Aufl. — Auf Piper fußen: F. X. Kraus, Antrittsrede S. 12 ff. und Realenzyklopädie der christlichen Altertümer s. v. „Archäologie“ und „Katakomben“, Freiburg 1882; V. Schultze, Die Katakomben S. 1–6, Leipzig 1882 und Archäologie der altchristlichen Kunst S. 3–8, München 1895.

Man unterscheidet füglich drei größere Perioden der christlich-archäologischen Forschung: 1. die der Grundlegung, etwa vom Zeitalter der Reformation bis zum Erscheinen der ersten Roma Sotterranea in ihren verschiedenen Drucken (ca. 1550–1650). Mittelpunkt ist Antonio Bosio, der Kolumbus der Katakomben. Nach ihr tritt ein Stillstand von etwa 50 Jahren ein, der in der Durchsuchung der Katakomben nach Märtyrerleichen eine Hauptursache hat; 2. die Periode des Weiterbaues, in welcher einerseits die gewonnenen Resultate ausgenutzt, anderseits durch Spezialuntersuchungen die einzelnen Zweige der archäol. Wissenschaft gefördert werden (etwa 1700–1850); 3. die Zeit der großen Entdeckungen und des wissenschaftlichen Betriebes der christlichen Archäologie (1850 bis zur Gegenwart), mit der Lebensarbeit Giovanni Battista de Rossis als Mittelpunkt.

I. Die Zeit der Grundlegung.

§ 5. Die christlich-archäologische Forschung im engeren Sinne ist eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts. Wenn wir sie auch nicht direkt der Reformation verdanken, so hat doch das Bestreben des Protestantismus, sich im Hinblicke auf die vorchristliche Epoche zu rechtfertigen, unleugbar italienische Gelehrte zu einer energischen Beschäftigung mit dem christlichen Altertum veranlaßt. Eine Reihe glücklicher Funde erhöhte naturgemäß das Interesse der Beteiligten, so die Ausgrabung der Hippolytusstatue 1551, die Entdeckung der Katakombe der Jordani am 31. Mai 1578 und des Bassussarkophages bei der Konfessio von St. Peter im April 1595.[1]

Sieht man ab von spärlichen, oberflächlichen Bemerkungen italienischer Humanisten im 15. Jahrhundert, so schenkte als erster neben den profanen auch den christlichen Antiquitates energische Beachtung ein in Diensten des Kardinals Alexander Farnese lebender jugendlicher Augustinereremit, Onofrio Panvinio († 1568 zu Palermo). Es bildeten zwar die christlichen Denkmäler, insonderheit die römischen, seit Jahrhunderten den Gegenstand von Fürsorge und Studium zahlreicher Schriftsteller, aber die praktische Erforschung des Urchristentums inaugurierte Panvinio. Literarisches Zeugnis legen hierüber ab sein Buch über Cömeterien und Leichenbestattung, in welchem sich 5 ihm bekannte und 38 andere Nekropolen erwähnt finden, sowie seine Arbeiten über die Hauptbasiliken der ewigen Stadt.[2] Als Panvinio, dessen Lebensziel nach einer Grabschrift zu San Agostino in Rom es zu sein schien, „alle römischen und kirchlichen Altertümer dem Dunkel zu entreißen", nur 38 Jahre alt starb, hatte schon Antonio Bosio, römischer Agent des Malteserordens, mit seinen Forschungen in den altchristlichen Grabstätten begonnen. Er scheint unter dem Einflusse eines Freundes de Rossis,[3]

[1] Die meisten Autoren folgen der unrichtigen Angabe des Baronius, der Annal. eccles. III ad ann. 359 XXVI den September 1597 angibt.

[2] De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et de eorundem coemeteriis. Romae 1568. — De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis. (Romae 1554 und 1570). Im übrigen ist zu vergleichen Kardinal Mai, Spicilegium Romanum tom. IX, wo wichtige Handschriften des Panvinio ans Licht gezogen werden.

[3] De Rossis Bruder, der berühmte Janus Nicius Erythräus, schreibt in seiner Pinacotheca I, CXXIX über den Anfang von Bosios Schaffen: sed quoniam interdum ipsi a negociis vacui ac liberi temporis aliquid relinquebatur, coepit

des römischen Universitätslehrers Pompeo Ugonio, und angeeifert durch die Erfolge einiger flämischer Gelehrten, bestimmt worden zu sein, seine ausgebreitete literarische Quellenkenntnis, welche eine umfangreiche Schedensammlung in der ehemaligen Oratorianerbibliothek (Vallicellana) zu Rom noch heute dokumentiert, der praktischen Archäologie dienstbar zu machen. Bosios Haupttätigkeit fällt in die Jahre 1567—1600, wo er, unermüdlich im Vermessen, Skizzieren, Kopieren von Inschriften und Bildern, sich als den wahren „Kolumbus der Katakomben" erwies. Die jüngsten römischen Funde haben wiederum sein divinatorisches Talent im besten Lichte gezeigt; denn entgegen der festen Überzeugung eines de Rossi steht es nunmehr fest, daß die Heiligtümer des Papstes Damasus und der hhl. Markus und Marcellianus in jenem Katakombentrakt liegen, der sich zwischen St. Callisto und der Via Ardeatina hinzieht. Schon Bosio hatte sie so loziert. Er vereinigte seine Studien zu den altchristlichen Denkmälern in einem großen, noch heute überaus schätzbaren Werke, dem er den Namen Roma Sotterranea beilegte, das aber erst nach seinem Tode (1629) herauskam. (Siehe § 7.)

§ 6. Noch bevor es in die Presse gelangte, traten andere gelehrte Zeitgenossen der christlich-antiquarischen Forschung näher. Den großen Kirchenhistoriker Cesare Baronio hatte die polemische Benutzung der Altertümer seitens der Magdeburger Zenturiatoren (Basel 1559—74) aufmerksam gemacht; er zitiert in seinen groß angelegten Annales ecclesiastici (1588—1607) wiederholt Münzen, Inschriften, Malereien u. s. f. quellenmäßig und fügt entsprechende Abbildungen bei; auch sein Martyrologium erweist, wie hoch er die neuen Entdeckungen in den Katakomben einschätzte. Er selbst erzählt (ad ann. 130 II) von dem Aufsehen, welches es erregte, als Puzzolanarbeiter im Jahre 1578 jene Katakombe der Jordani entdeckten, die

excogitare, qua illud in re posset collocare, in qua nemo adhuc elaborasset. Intercedebat illi vetus usus, consuetudoque cum fratre meo, homine mire ad eius mores facto, a quo cum maxime in ea cogitatione versaretur, perductus est in cryptas, seu arenarias quarum Romae magnus est numerus, contortis ac labyrintheis inter se flexibus implicatos atque connexas . . . Quorum ille locorum situm immensitatem, rerumque in eis contentarum varietatem admirari voluit . . . reverti investigare, perquirere etc. — Zu Bosios literarischem Nachlaß siehe de Rossi, Roma Sotterranea I, 26 ff. Vgl. auch Antonio Valeri, Cenni biografici di A. B., con documenti inediti, Roma 1900.

man damals wie alle Cömeterien der Via Salaria schlechthin als Priscillakatakombe bezeichnete. Ein Glück, daß sein Zeitgenosse, der Dominikaner Alfonso Ciacconio, die Bildwerke der wenige Jahre darauf zerstörten Grabstätte kopierte und mit vielen anderen Zeichnungen hinterließ. (Codex Vat. lat. 5409.) Bosio hatte sie nicht mehr zu sehen bekommen, dagegen konnte der Flamländer Philipp de Winghe noch die Originale benutzen. Des letzteren Zeichnungen sind — leider nur in Kopien — zum Teil in der Bibliotheca Vallicellana (Codex G 6) erhalten. Ein anderer Freund Ciacconios, gleichfalls Flamländer, der gelehrte Jean L'Heureux, befaßte sich in Rom fast 20 Jahre hindurch mit dem Studium altchristlicher Bildwerke und schrieb unter dem Namen Johannes Macarius seine Hagioglypta, deren Publikation bereits Bollandus plante, Garrucci erst verwirklichte.[1]

§ 7. Auch Bosios Roma Sotterranea erschien als opus postumum, wenngleich nur wenige Jahre nach dem Tode des Verfassers. Auf Kosten des Maltesergesandten Carlo Aldobrandini, der Bosio beerbte, ordnete und bearbeitete der Oratorianer Giovanni Severano das Werk (1632); von diesem stammt auch das letzte Buch desselben.[2] Eine vielverbreitete reduzierte Quartausgabe seiner Roma Sotterranea erschien 1650 zu Rom, und ebenda im

[1] Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Joanne l'Heureux Greveningiano. Paris 1856.

[2] Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio, Romano antiquaroi ecclesiastico singolare de' suoi tempi, compita, disposta ed accresciuta dal m. r. P. Giovanni Severani da S. Severino, sac. della Congregazione dell' Oratorio di Roma, nella quale si tratta de' sacri Cimiterii di Roma: del sito, forma, ed uso antico di essi: de' cubicoli, oratorii, imagini, jeroglifici, iscrizioni, ed epitaffi, che vi sono: nuovamente visitati e riconosciuti dal Sge Ottavio Pico dal Borgo S. Sepolcro, dottore dell' una e l'altra legge: del significato delle dette imagini e jeroglifici: de' riti funerali in seppelirvi i defonti: dei martiri in essi riposti o martirizzati nelle vie circonvicine: delle cose memorabili sacre e profane che erano nelle medesime vie, e d'altri notabili che rappresentano l'imagine della primitiva chiesa: l'angustia, che pati nel tempo delle persecuzioni: il fervore de' primi Cristiani: e li veri ed inestimabili tesori che Roma tiene rinchiusi sotto le sue campagne. Publicata dal Commendatore Fr. Carlo Aldobrandino, ambasciatore residente nella corte di Roma per la sacra religione ed illustrissima milizia di S. Giovanni Gierosolimitano [illegible] Roma 1632. — Severano war ein bescheidener

folgenden Jahre die von Paolo Aringhi besorgte lateinische Übersetzung, welche 1659 Nachdrucke in Köln und Paris und 1671 einen kleinen Auszugsdruck in Arnheim erlebte.[1]

Während die kunstgeschichtlichen Bestrebungen des Aretiners Vasari (um 1550) der christlichen Antike keinen Gewinn einbrachten, streiften unsere Forschung einige polemische Schriften zum Bilderstreite gegen Ende des 16. Jahrhunderts. So die des Löwener Professors Johannes Molanus († 1585), der, angeregt durch den Vandalismus der Geusen, ein Werk über die Bilder Christi und der Heiligen und die Art ihrer Benutzung schrieb, das viel gelesen wurde.[2] Ziemlich gleichzeitig erschien zu Bologna der Discorso delle imagini sacre e profane des Kardinals Gabriele Paleotti, dessen lateinische Version ebenso wie die Bilderschriften des Jesuiten Jak. Gretser zu Ingolstadt herauskamen.[3]

§ 8. Merkwürdig berührt die außerordentliche Vorsicht, mit welcher protestantische Forscher des 17. Jahrhunderts Bosios Resultate beiseite schoben. Während italienische Gelehrte sich mit den Funden in den altchristlichen Nekropolen befaßten, schrieb der Straßburger Theologe Balthasar Bebel seine Antiquitates ecclesiasticae

Gelehrter, der 50 Jahre seinem Orden diente und manche Ehrung ausschlug. Er war, wie wir von Bollandus (Acta SS. I) wissen, bei der Erhebung der Reste der hl. Martina zugegen. Er schrieb u. a.: Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1636 und starb, siebzig Jahre alt, i. J. 1640.

[1] Der volle Titel der zweibändigen meist zitierten lateinischen Übersetzung des Aringhi lautet: Roma subterranea novissima in qua post Antonium Bosium antesignanum, Io. Severanum congreg. Oratorii presbyterum et celebres alios scriptores antiqua christianorum et praecipue martyrum coemeteria, tituli, monimenta, epitaphia, inscriptiones ac nobiliora sanctorum sepulchra sex libris distincta illustrantur et quam plurimae res ecclesiasticae iconibus graphice describuntur ac multiplici tum sacra tum profana eruditione declarantur opera et studio Pauli Aringhi Romani congreg. eiusdem presbyteri cum duplici indice capitum et rerum locupletissimo. Romae MDCLI. — Der erste Band ist Innocenz X., der zweite Kaiser Ferdinand III. zugeeignet.

[2] De picturis et imaginibus sacris liber unus tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus. Lovan. 1570. Eine zweite Auflage erschien unter dem Titel: De historia ss. imaginum pro vero earum usu contra abusus libri IV. Lovan. 1594, die dritte zu Douai 1617 und die vierte besorgt von Paquot wieder zu Löwen 1771.

[3] Paleotti, De imaginibus sacris et profanis, Ingolstad. 1594. — Zu Gretser sind zu vgl. seine Opera omnia vol. I. III. XV. sowie Konr. Deckers Gegenschrift Staurolatria, Romae 1617.

(Straßburg 1679), ohne von Bosios Erfolgen berührt zu werden. Er war Professor theologiae et antiquitatum sacrarum, und man kann sein Werk als den ersten Versuch einer systematischen Darstellung der allgemeinen christlichen Archäologie bezeichnen. Reformierte Theologen, wie Petrus Morin (verbrannt 1663), Joh. Daille (= Dalläus, gest. 1670), Friedrich Sponheim der Jüngere (gest. 1701), schrieben wie die obengenannten katholischen Autoren zum Bilderstreite, ohne eine positive Förderung der Wissenschaft zu bieten. Eine solche brachte eher das zweibändige Werk Arnolds über das Leben der Urchristen, das eine Bearbeitung der christlichen Privataltertümer darstellt.[1]

Ezechiel Sponheims numismatisches Hauptwerk, das im Jahre 1664 erschien und mehrere Auflagen erlebte, machte leider an der Grenze des christlichen Zeitalters Halt.[2] Drei andere protestantische Gelehrte behandelten zwar sehr knapp und flüchtig die Katakomben und ihre Altertümer, aber in einer Weise, daß aus ihren polemischen Erörterungen kein Gewinn für die Wissenschaft abfällt. Ihr positives Wissen fundiert auf den Arbeiten Bosio-Aringhis. Es sind der Theologe E. S. Cyprian,[3] der gelehrte reformierte Prediger Jak. Basnage[4] und Peter Zorn.[5] Auch dem sonst so gründlichen und namentlich in den literarischen Quellen der Urkirche hervorragend orientierten Anglikaner Joseph Bingham bleibt der Vorwurf nicht erspart, daß er beinahe ein Jahrhundert nach Bosios Roma Sotterranea die neuerschlossene Monumentenwelt nicht verwertet. Dieser Tadel ist um so begründeter, als einerseits in seinen Origines ecclesiasticae[6] Denkmäler zitiert und als Quellen benutzt, Baptisterien, Kirchen und Cömeterien besprochen werden, anderseits des Bosio Werk in zahlreichen Ausgaben weite Verbreitung

[1] Wahre Abbildung der ersten Christen im Glauben und Leben. Frankfurt 1700.

[2] Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum. Romae 1664.

[3] De ecclesia subterranea liber. Helmstad. 1699.

[4] Histoire de l'église. Rotterdam 1699.

[5] Dissertatio historico-theologica de catacombis seu cryptis sepulchralibus sanctorum martyrum, in qua Burnetti, Missonii et aliorum sententia defenditur contra Mabillonium, Ciampinum Bosium et alios Romanenses. Lipsiae 1703.

[6] Origines ecclesiasticae or the antiquities of the christian church. London 1708—22, 8 Bde; meist nach der lateinischen Version des Halberstädter Theologen J. H. Grischow zitiert. Halle 1724, zweite Ausgabe 1751—62.

fand. Als Entschuldigung könnte allenfalls jene traurige Tatsache vorgebracht werden, welche auch die katholische Forschung beinahe ein halbes Jahrhundert hindurch, nämlich bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts lahm liegen ließ: die in jener Zeit beginnende, von oben geförderte kritiklose Durchwühlung christlicher Grabkammern nach Märtyrerleibern. Sie veranlaßte natürlich Irrtümer und Mißverständnisse in Fülle und mochte die gesamte bereits geschaffene Arbeit bei vielen in Mißkredit bringen.

II. Das achtzehnte und die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

§ 9. Tatsächlich setzt die weitere wissenschaftliche Fruktifizierung durch die Italiener erst wieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein. An der Spitze derselben stehen zwei Männer, denen die Kustodie der Katakomben und der Reliquien anvertraut war, Raffaele Fabretti und Marc Antonio Boldetti, denen u. a. Mabillon und Schelstrate viel Anregung und die Autopsie verschiedener Cömeterien verdanken. Zunächst erschien Fabrettis Werk über die Inschriften,[1] das zwar zumeist der paganen Epigraphik zugute kam, aber mehr wie Mazochi, Panvinio, Gruter, Doni u. a. die christlichen berücksichtigte und namentlich die altchristlichen und die Neufunde registrierte; im achten Teil seines Bandes bietet er griechische und lateinische Inschriften der römischen und einiger außerrömischen Coemeterien alphabetisch geordnet. Seines Amtsnachfolgers Boldetti Osservazioni[2] behandeln neben den christlichen Inschriften wieder die Denkmäler. Sie wollen eine Art Apologie des damaligen Reliquienwesens sein,[3] was der Verfasser in seiner an Klemens XI. gerichteten Vorrede offen bekundet und

[1] Inscriptionum antiquarum explicatio. Romae 1699 (1702).

[2] Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Aggiuntavi la serie di tutti quelli, che fino al presente si sono scoperti e di altri simili, che in varie parti del mondo si trovano con alcune riflessi pratiche sopra il culto delle sagre Reliquie. In Roma MDCCXX. 2 Bde. Boldetti legte auch als Kanonikus von S. Maria in Trastevere die wertvolle Inschriftensammlung im Atrium jener Kirche an.

[3] Es veranlaßten Boldetti zu dieser „Kritik" hauptsächlich Mabillons Angriff auf die neue Reliquienpraxis sowie die Vorurteile des Engländers Burnet (Some letters from Italy etc., Rotterdam 1651) und des reformierten Franzosen M. Misson

befassen sich nicht nur mit der römischen Archäologie, sondern auch mit zahlreichen außerrömischen Cömeterien, von denen nur die bekanntesten zu Albano, Nepi, Sutri, Otricoli, die der ciminischen Landschaft, die von Terni, Spoleto, Chiusi, Lucca, Padua, Mailand, Brescia, Aquila, Neapel, Pozzuoli, Otranto, Messina, Syrakus, Malta, St. Maurice, Köln, Trier erwähnt seien. Boldettis Werk gilt noch heute als wertvoll, ist aber mit Vorsicht zu gebrauchen, da kritischer Sinn und Verläßlichkeit der Angaben oft darin vermißt werden.

Die Geschichte der antiquarischen Studien dieser Periode darf eine Reihe von Forschern nicht unerwähnt lassen, die einerseits viel Interesse an den Denkmälern bekundeten, deren literarische Quellenstudien anderseits von weittragender Bedeutung auch für die Archäologie wurden. Am umfassendsten von ihnen wirkte der Benediktiner Mabillon († 1707), der auf seinen Reisen die urchristlichen Erinnerungen stets aufsuchte und, wie aus seinem Museum Italicum (1687 und 1724) erhellt, auch verwertete. Seine berühmte Schrift De cultu sanctorum ignotorum griff empfindlich in die Arbeit der römischen Reliquiensucher ein. Seine Ordensgenossen und Freunde Ruinart († 1709), der Bearbeiter der Märtyrerakten, und Montfaucon († 1741), dessen Aufgabe eine Gesamtdarstellung des Altertums auf Grund der Privat- und Kultaltertümer war, leisteten, wie die Mönchsschule der Mauriner überhaupt, der Forschung viele Dienste. Im Verein mit den Bollandisten und ihrem jüngeren Zeitgenossen Muratori († 1750) erschlossen sie immer neue literarische Hilfsquellen. Letzterer beteiligte sich auch direkt durch seine Abhandlung über die Basiliken, eine Inschriftensammlung, eine Dissertation über das Begräbnis der alten Christen u. s. f.[1]

([illegible] Italie. 1691) gegenüber den Resultaten der Roma Sotterranea. Über die kritiklose Hebung von »corpi santi« in neuerer Zeit vgl. die Bände Actorum custodiae ss. martyrum des Archivs des römischen Generalvikariats, von denen einiges noch erhalten ist. Vgl. de Waal in seiner „Römischen Quartalschrift" 1898, 331 ff.; 1899, 1 ff.

[1] De veterum basilicarum apud Christianos origine ac appellatione. Opera tom. XII. — Novus thesaurus veterum inscriptionum. Mediol. 1739—42. Vgl. auch Antiquitates Italicae. Mediol. 1738—42 tom. V. — Die genannte Dissertation findet sich in seinen Anecdota quae ex Ambrosianae bibliothecae codicibus nunc primum eruit L. A. Muratorius, tom. I. Mediol. 1697. Diss. 16 f.

§ 10. Nach wie vor verbleibt der Schwerpunkt archäologischer Bestrebungen im Lande der Entdeckungen, in **Italien.** In Ergänzung der Katakombenwerke hatten 1681 Bertoli sein Buch über die Grablampen[1], bald darauf Ciampini[2] das seine über die Mosaiken, Buonarroti 1716 eine wertvolle Abhandlung über die figurierten Gläser[3] erscheinen lassen. 1744 kam dann ein Aufsehen erregendes Werkchen des päpstlichen Notars Giov. Marangoni, welcher 30 Jahre lang zusammen mit Boldetti gearbeitet hatte. Der Verfasser versuchte darin seinen Gegnern die Erlaubtheit der Benutzung heidnischer Denkmäler zum Schmucke christlicher Kirchen zu erweisen[4] als Antwort auf die üble Aufnahme einiger der von Boldetti in der Vorhalle von St. Maria in Trastevere eingemauerten Raritäten. Vier Jahre früher waren bereits seine Acta S. Victorini illustrata herausgekommen.

Als eine Verarbeitung von Bosios grundlegender Roma Sotterranea mit Abdruck seiner Stiche in vergrößertem Maßstabe sind dann des G. G. Bottari im Auftrage Klemens' XII. herausgegebenen Sculture e pitture sacre[5] zu bezeichnen. Sie erschienen in drei Bänden, deren erster dem Papste zugeeignet ist.

Fast ein Jahrhundert lang blieb nun das eigentliche Feld der christlichen Archäologie, die monumentale Forschung, unbebaut. Dagegen entstanden in der Zeit bis in die Mitte des neunzehnten

[1] Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma. Romae 1681.

[2] Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera illustrantur. Romae 1690, 1699. 2 vol. Außerdem desselben De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis. Ebenda 1693.

[3] Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro trovati ne' cimiteri di Roma. Firenze 1716.

[4] Delle cose gentilesche e profane transportate ad uso e ad ornamento delle chiese. Romae 1744.

[5] Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma, pubblicate gia dagli autori della Roma Sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni. in Roma 1737—54. 3 vol. — Für die außerrömische Cömeterienforschung erwähnenswert sind Bonanni, Le antiche Siracuse. Palermo 1717 (vgl. auch Gaetano, Isagoge ad historiam sacram Siculam cap. 28 im Thesaurus antiqu. Sic. II), Milante, De Stabiis, stabiana ecclesia et episcopis eius. Neapel 1750. — Eine ganz wertlose Schrift über die Katakomben von Neapel hatte bereits 1693 der Kanonikus Celano geliefert in seiner Notizia del bello e del curioso e dell' antico della città di Napoli, neugedruckt von Chiarini, Napoli 18[illegible]

Jahrhunderts eine Reihe wertvoller Einzeluntersuchungen. Während die Epitaphiker Gori (1726), Olivieri (1738), Rivantella (1743), Ricoloi (1747), Maffei (1749) in ihren Sammlungen auch christliche Inschriften brachten, erwarben sich andere durch Erklärung und Verarbeitung altchristlichen Materials Verdienste. So der Jesuit Antonio Lupi, der mit seinem Kommentar über die Grabschrift der Severa[1] den ersten Anstoß zu einer systematischen Behandlung der Inschriften gab, Corsini mit seiner Erklärung schwieriger Tituli[2] und Oderici mit einer solchen zu römischen Inschriften, welche er 1765 nach den Originalen publizierte.[3] Fr. Ant. Zaccaria erwähnt wiederholt altchristliche Denkmäler[4] und schreibt eine Abhandlung über die Theologie der Inschriften.[5] Allegranza macht mit der christlichen Archäologie Mailands bekannt[6] und fügt seinem Buche über die Gräber in christlichen Kultgebäuden eine Sammlung alter Inschriften bei.[7]

Der erste, welcher in einem größeren, freilich kritiklosen Werke auch die altchristlichen Denkmäler als Antiquitates berücksichtigte, war der Dominikaner Mamachi; er beschränkt sich allerdings auf wenige Katakombenfunde.[8] Francesco Bianchini, der Verfasser der Istoria universale, und sein Neffe Guiseppe machten die Monumente zuerst der Kirchengeschichte systematisch dienstbar.[9]

[1] Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae martyris epitaphium. Panormi 1734.

[2] In seinen Notae Graecorum. Florent. 1849.

[3] Dissert. in aliquot ined. veterum inscript. Romae 1765.

[4] Iter litterarium per Italiam. Venet. 1754 und 1762.

[5] De veterum christianorum inscriptionum in rebus theologicis usu; Dissertatio duplex I. Venet. 1761.

[6] Spiegazione sopra alcuni monumenti ant. di Milano inediti. Milano 1757.

[7] De sepulcris christianorum in aedibus sacris. Mediol. 1773.

[8] Origines et antiquitates christianae. Rom. 1749—52. 5 vol.; im ersten und dritten Bande. — Den Plan zu einer Sammlung der Hauptschriften über christl. Archäologie hatte schon J. A. Fabricius zu Anfang des 18. Jahrhdts. gefaßt; sie sollte u. a. einen Band über Kultusbau und Geräte und einen über die Katakomben enthalten, kam aber nicht zur Ausführung. Vgl. Fabricius, Bibliographia antiquaria, editio 3. Hamb. 1760 p. 169 ff. Mamachis Hauptwerk erlebte eine Neuauflage, besorgt von Matranga, Rom 1841 ff. 6 Bde. Seine Privataltertümer, die unter dem Titel De' costumi de' primitivi Cristiani zu Rom 1753—54 in drei Bänden separat gedruckt wurden, erschienen deutsch zu Augsburg (Die Sitten der ersten Christen) 1796.

[9] Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae comprobatae monu-

Ein wichtiges Ereignis für die archäologische Forschung des 18. Jahrhunderts war die Errichtung des christlichen Museums im Vatikan durch Benedikt XIV., der damit auch erneut Anregung zum Sammeln christlicher Altertümer gab. In dem Abschnitte „Quellen und Hilfsmittel" werden wir darauf zurückkommen. Besonderes Verdienst, namentlich um die Katakombenaltertümer seiner Vaterstadt, erwarb sich der Neapolitaner Pelliccia,[1] der mehr wie seine Zeitgenossen und Mitbürger Paleotimo[2] und Selvaggio[3] mit ihren Antiquitates leistete. Von heutigem Standpunkte aus betrachtet überluden sich alle diese Werke durch zügellosen Abdruck der literarischen Quellen. Übrigens ergab Pelliccias Abhandlung De re lapidaria et siglis veterum christianorum ein brauchbares Handbuch der altchristlichen Epigraphik, das später in deutscher Übersetzung erschien.[4]

Eine Reihe von weniger umfangreichen Kompendien der christlichen Altertümer brachte um diese Zeit Deutschland. Sie verstehen aber immer wieder unter Antiquitates die kirchlichen Verfassungen und Gewohnheiten der früheren Tage, wie Baumgarten sich ausdrückt;[5] hatten ja auch die damaligen Professuren für christliche Altertümer nicht die Aufgabe unserer heutigen Lehrstühle für christliche Archäologie. Als ziemlich wertlos für unseren Gegenstand dürfen demgemäß die Kompendien von G. Walch[6] des Jesuiten Mannhart[7] und von Vogel[8] und Haug[9] gelten.

mentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum. Romae 1752—54. Nur ein Band = saec. I u. II erschienen.

[1] De christianae ecclesiae primae, mediae et novissimae antiquitatis politia. Vercellis 1777. 4 vol. Neuauflage besorgt von Ritter u. Braun, Coloniae 1829—38.

[2] Antiquitates sive Orig. ecclesiast. Summa. Venet. 1766 und Augustae Vindel. 1767.

[3] Antiquitatum christ. institutiones. Vercellis 1778, 6 vol. u. Mogunt. 1787.

[4] Im 2. Bande von Binterim, Denkwürdigkeiten der kath. Kirche. Mainz 1825.

[5] Erläuterung der christlichen Altertümer, hrsg. von Bertram. Halle 1768 S. 3. Erste Ausgabe: Primae lineae breviarii antiquitatum christianarum. Schol. add. I. S. Semler. Hal. 1766. — K. Simonis, Vorlesungen über das christliche Altertum nach Baumgarten, hrsg. von S. Murfinna. Halle 1769.

[6] Compendium antiq. eccles. ex scriptoribus apologeticis eorundemque commentatoribus compos. Lipsiae 1733.

[7] Liber singularis de antiquitatibus christianis. Aug. Vindel. 1767.

[8] Altertümer der ersten und ältesten Christen. Hamburg 1780.

[9] Das Altertum der Christen. Stuttgart 1785.

Im Anschluß daran seien die kunstarchäologischen Dissertationen der Professoren E. F. Wernsdorf[1] und K. H. Zeibich,[2] ebenso einige frühere unzureichende Versuche lexikalischer Verarbeitung[3] des Stoffes lediglich registriert. Absorbierte doch im Zeitalter Winckelmanns die Antike alle antiquarischen Interessen; auch kann man nicht einmal sagen, daß der unglückliche Förderer der profanantiken Bestrebungen mehr als einen Blick für die christlichen Altertümer übrig gehabt habe.

§ 11. Ein wesentlicher Aufschwung unserer Wissenschaft konnte auch nicht von jenen großen politischen Ereignissen erwartet werden, wie sie das Ende des 18. Jahrhunderts und das beginnende 19. mit sich brachten. In jene Zeit fällt die auf dem System des großen Profan-Archäologen Grafen de Caylus (1692—1765) fundierte Tätigkeit von Seroux d'Agincourt (1730—1814), eines Franzosen, der sein Leben darauf verwandte, im Interesse der Kunstgeschichte die Denkmäler vom christlichen Altertum an bis auf seine Zeit zu publizieren. Als er 1814 starb, waren nur die ersten Lieferungen seiner entsagungsvollen Arbeit erschienen, eine Arbeit, die keinen geringeren Zweck verfolgte, als das Werk Winckelmanns nach dieser Richtung auszugleichen. Die zahlreichen Kupfer der damals Aufsehen erregenden Publikation sind mit Vorsicht noch zu gebrauchen.[4] Auch die Illustrationen zu den mehr das klassische Altertum berücksichtigenden Werken seines Landsmannes Millin († 1818) bringen einige altchristliche Denkmäler, namentlich südgallische von vieler Bedeutung;[5] hier wie dort ist der Text ungenügend. Dagegen kamen die kunstgeschichtlichen Arbeiten von

[1] Historia templi Constantiniani. Witeb. 1770. — De simulacro columbae in locis sacris antiquitus recepto. Ebenda 1773.

[2] De imagine Christi in larario A. Severi conspicua, in Miscellan. Lips. nov. III. 1704. — Zahlreiche kleinere Arbeiten meist protestantischer Autoren siehe bei Volbeding, Thesaurus commentationum selectarum, tom. I. Lipsiae 1847 p. 380 ff.

[3] Ios. Arndt, Lexicon antiquit. eccles. Gryphisw. 1669. — D. et C. Macri, Hierolexicon sive sacrum Dictionarium. Romae 1677 et Venet. 1712.

[4] Histoire de l'art par les monuments. Paris 1823. 6 Bde mit 325 Kupfertafeln. Italienische Ausgabe: Storia dell'arte coll' mezzo dei monumenti. Milano 1824—25. Eine deutsche Ausgabe [illegible] mit Ergänzung von Quast. Berlin 1840.

[5] Voyage dans les départements du Midi de la France. Paris 1807—11, 4 Bände. — Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gènes. Paris 1816; Voyage dans le Milanais. Paris 1817. — Auch im Magasin encyclopédique, Paris 1795—1816, berührt er altchristliche Monumente.

Emeric David Fiorillo, Cicognara, Rumohr mehr der mittelalterlichen Archäologie zugute; der Schrift von Artaud[1] über die Katakomben Roms gebührte nur ephemere Bedeutung. Unter dem Einflusse der Ausbreitung antiquarischer Studien überhaupt macht sich in einzelnen Ländern im neunzehnten Jahrhundert eine gewisse, immerhin noch schwache Ausdehnung der christlich-archäologischen Bestrebungen geltend; die Ausbeute bleibt im allgemeinen dürftig genug. In **Frankreich** erschien bereits im Budget von 1831 ein Posten für Konservierung der Monumente, nachdem aus der Académie celtique eine Société des antiquaires de France entstanden war, deren Mémoires im Laufe der Zeit auch christliche Denkmäler berücksichtigten. 1834 gründete de Caumont die Société francaise d'archéologie, nachdem er durch zahlreiche Vorlesungen das Land für das neue Studium begeistert hatte.[2] Einen wichtigen daran anknüpfenden Erfolg brachte die Einführung der Archäologie in den Lehrplan französischer Priesterseminare. Caumonts Bulletin monumental folgten später ergänzend nach der christlichen Seite hin Didrons Annales d'Archéologie chrétienne (Paris 1844—70) und die Revue de l'art chrétien des Abbé Corblet (Paris 1875 bis dato). Auch Graf Clarac vergaß in seinem monumentalen „Museum antiker Skulpturen" nicht ganz das Urchristentum,[3] Raoul-Rochette widmete ihm seine reichen Abhandlungen über die Katakomben,[4] in denen allerdings das Verhältnis der Antike zum Urchristentum einseitig dargestellt erscheint, Lenormant schrieb über Elfenbeinplastik,[5] Graf Bastard über alte Miniaturen.[6]

[1] Voyage dans les Catacombes de Rome. Paris 1810.

[2] Cours d'antiquités monumentales; histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au 17ème siècle. Paris 1830—41; 6 Bde u. 120 Tafeln. — Über seine Tätigkeit vgl. Montalembert, Oeuvres, tome VI p. 326 f. Paris 1861. Siehe auch dessen Discours du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art. Paris 1839.

[3] Musée de sculpture tom. II. Paris 1841; im ersten Teil des Bandes Skulpturen, im zweiten Inschriften (auch koptische).

[4] Sur l'origine etc. des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834. — Tableau des Catacombes de Rome. Paris 1837. — Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes (Mémoires de l'Academie de inscriptiones tom. XIII). Paris 1838 f.

[5] Trésor de numism. et de glypt. rec. de basrel. et d'ornam. Paris 1836.

[6] Peintures et ornements des manuscripts franç.; nur 18 Lieferungen erschienen (karolingische Zeit).

§ 12. Mächtige Anregung zur archäologischen Arbeit überhaupt gab, wie einhundert Jahre zuvor die erste große Grabung zu Pompeji-Herculanum, jene Überführung der Parthenonskulpturen durch Lord Elgin ins British Museum (1801—1816). Für England selbst kam dazu die Erneuerung der 1572 gestifteten Society of antiquaries of London i. J. 1707, die allerdings der christlichen Altertumskunde wenig eintrug. Die wissenschaftlichen Verhandlungen genannter Society,[1] die der schottischen und irischen archäologischen Gesellschaften[2] seien daher neben dem oben zitierten Werke Binghams, den Büchern von John Britton[3] und Gally Knight[4] sowie der Neubearbeitung des Monasticum Anglicanum[5] lediglich registriert. Ein tendenziöses Katakombenwerk lieferte Charles Maitland.[6]

In Belgien berücksichtigt die 1816 reorganisierte Kgl. Akademie der Wissenschaften,[7] in Rußland die zu Moskau 1815 gegründete gelehrte Gesellschaft für russische Geschichte und Altertümer wenigstens nebenher auch christliche Monumente.[8]

§ 13. Regsam zeigten sich auch in diesem Jahrhundert wieder die Italiener, in zweiter Linie die Deutschen. Im Jahre 1816 wurde die Accademia Romana zu Rom erneuert, deren Akten auch

[1] Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity. London 1770—1863. 39 Bde.

[2] Archaeologia Scotica or transactions of the society of antiquaries of Scotland. Edinb. 1792—1857, 4 Bde; später die »Proceedings«. Edinb. 1855—65. — Transactions of the Irish Academy. Dublin 1787—1862, 24 Bde. Darin u. a. zwei Publikationen von George Petrie: An account of ancient Irish reliquary called Domach-Airgid tom. XVIII (1839); The ecclesiastical architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion tom. XX (1845).

[3] The architectural antiquities of Great-Britain. London 1807—14 und 1820—25.

[4] The ecclesiastical architecture of Italy. London 1842, 2 Bde.

[5] Dugdale, Monasticum Anglicanum. London 1817 und 1846, 6 Bde.

[6] The church in the catacombs. London 1846.

[7] Sie förderte hauptsächlich durch Ausschreibung von Preisen die archäologisch-kunsthistorischen Arbeiten. Eine Frucht derselben ist u. a. die Schrift von Zestermann über das Verhältnis und die Umwandlung der antiken zur christlichen Basilika zu nennen: Mémoires couronnés tom. XXI, 1847.

[8] Zu vgl. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Rußland, in seinen kleinen Schriften Bd II, Göttingen 1806, und von Köppen, Über Altertum und Kunst in Rußland (Jahrbuch der Literat. Wien 1822.

das altchristliche Gebiet wiederholt streifen;[1] zahlreiche Epigraphiker benutzen die Gründung oder Erweiterung von Museen zu einer neuen reichen Ausbeute an christlichem Material. So publizierte, nachdem schon Guasco i. J. 1775 diejenigen der kapitolinischen Sammlung ediert hatte, Nicolai die christlichen Tituli der Paulskirche, Brunati die kleine Sammlung des Museum Kircherianum, Labus und Ferrario die unter dem Paviment von St. Ambrogio zu Mailand entdeckten und im Vorhof eingemauerten Inschriften. Dafür ruht die an die Cömeterien anknüpfende Arbeit auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gänzlich. Sarti und Settele mit ihrer Neuauflage des Werkes von Dionysius[2] über die Grotten von St. Peter, Pasquini, der die Katakombe von Chiusi[3] behandelt, sind mit De Minicis, dem Beschreiber eines altchristlichen Sarkophages,[4] die einzigen nennenswerten Zeugen. Mit allgemeinen Thematen, meist der Baugeschichte alter Kirchen, befaßten sich Valentini,[5] die Grafen Orti Manara[6] und Cordero,[7] Herzog Serradifalco[8] sowie der berühmte Canina.[9]

§ 14. Werfen wir nunmehr einen Blick auf die **deutsche Forschung.** Zunächst trat der Cottasche Plan der Herausgabe einer

[1] Atti dell' Accademia Romana d'Archeologia. Roma 1821—64, 15 Bde.

[2] Sacrarum Vaticanae basilicae cryptarum monumenta aeris tabulis incisa, editio altera. Romae 1828. — Sarti et Settele, Ad Dionysii de Vaticanis cryptis appendix. Romae 1840. — Die Grottenliteratur basiert auf F. M. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane etc. Romae 1618. Neuauflagen 1635, 1639, 1675. Vgl. C. M. Kaufmann, Die Grotten des Vatikan, ihre Entstehung und ihre bedeutsamsten Denkmäler: Festschrift zum 25. Jubiläum des archäol.-histor. Kollegiums von Campo Santo. Mainz 1902 (Katholik 1901 II).

[3] Ragguaglio di un antico cimitero di Cristiani in vicinanza di Chiusi. Siena 1831; Relazione di un antico cimitero etc. con le iscrizioni ivi trovate. Montepulciano 1833.

[4] Sarcofago cristiano nel tempio di Fermo. Romae 1843.

[5] La patriarcale basilica Lateranense. Romae 1832 u. 1834. La basilica Liberiana 1839. La basilica Vaticana 1845.

[6] Dell' antica basilica di S. Zenone. Verona 1839; Di due antichissimi tempi cristiani Veronesi, 1840; L'antica capella incavata nel monte detto di Scaclione e Costiclione in Verona, 1841; Interno all' antico battistero della chiesa Veronese, 1843.

[7] Della italiana architettura durante il dominio de' Longobardi. Brescia 1829.

[8] Del duomo di Monreale e di altre chiese Siculo-Normanne. Palermo 1838.

[9] Ricerche sull' architettura piu propria dei tempi cristiani. Roma 1843.

wissenschaftlichen Beschreibung der römischen Denkmäler unter Niebuhr und Bunsen im ersten, Viertel des 19. Jahrhunderts ins Leben.[1] Platner schrieb für dieses epochemachende Werk die Geschichte der christlichen Denkmäler und ihrer Zeit, Röstell über die Katakomben, Bunsen über die Hauptkirchen und Gerhard über die archäologischen Sammlungen. In die Zeit der Vorbereitung dieser Publikation fällt die Gründung des preußischen Istituto di corrispondenza archeologica (1828), das auch die christliche Altertumskunde förderte, soweit es die grundsätzliche Befassung mit der Antike erlaubte. Seit Winckelmann und Goethe waren dann Italienreisen auch bei den gelehrten Berufen häufiger geworden. Als Früchte solcher Reisen seien erwähnt neben der Schrift des preußischen Gesandtschaftspredigers Bellermann über die altchristlichen Begräbnisstätten, insbesondere die Katakomben von Neapel,[2] von Quasts treffliche Untersuchungen altchristlicher Bauten zu Ravenna,[3] die Schrift von Kreutz über San Marco in Venedig[4] und die von Rumohr beeinflußte, groß angelegte Arbeit des gelehrten H. W. Schulz über Geschichte und Denkmäler der Kunst in Unteritalien. Dies grundlegende Werk erschien dank den Bemühungen seines Bruders fünf Jahre nach dem Tode des Verfassers.[5] In der Heimat selbst trat zunächst der protestantische Augusti († 1841) hervor, welcher namentlich der Archäologie der Kunst[6] zu einem Platze unter den christlichen Antiquitates zu verhelfen suchte, aber die Resultate der Katakombenforschung kühn beiseite schob, ebenso wie das gleichzeitig und nach ihm Rheinwald,[7] Wilhelm Böhmer,[8]

[1] Beschreibung der Stadt Rom. Stuttgart u. Tübingen 1830—42, 3 Bde. — Auszug von Urlichs 1845. Bunsen, Die Basiliken Roms. 50 große Kupfer mit Text.

[2] Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel. Hamburg 1839.

[3] Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842.

[4] La Basilica di San Marco in Venezia. Venezia 1843 ff.

[5] Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, herausgegeben durch von Quast. Dresden 1860. Mit 100 großen Kupfern. 4 Bde.

[6] Die christlichen Altertümer, ein Lehrbuch für akademische Vorlesungen. Leipzig 1819; Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie. Leipzig 1817—31, 12 Bde; Handbuch der christlichen Archäologie. Leipzig 1836, 3 Bde; Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte. Leipzig 1841.

[7] Die kirchlichen Altertümer. Berlin 1830.

[8] Die christlich-kirchliche Altertumswissenschaft. Breslau 1836, 2 Bde.

Siegel,[1] Guericke[2] in ihren Kompendien der christlichen Altertumswissenschaft taten. Den Katholiken Binterim[3] trifft für seine „Denkwürdigkeiten", in denen der früher genannte Pelliccia benutzt wurde, derselbe Vorwurf der Unzulänglichkeit und Einseitigkeit nach dieser Richtung hin.

Ein Zeit- und Gesinnungsgenosse des Augusti war der dänische Bischof Mynster Münter von Seeland, der zwar bei seinem Besuche in Italien und Rom 1784—87 den christlichen Altertümern wenig Berücksichtigung schenkte, später aber manches Treffende über sie namentlich auf dem Gebiete der Symbolik herausgab.[4] Bezeichnend für ihn ist die Rede, die er beim Abgange vom Rektorat der Universität Kopenhagen über die Anwendung und den Nutzen der Denkmäler, besonders orientalischer, für die Theologie hielt.[5] Er starb 1830. Es bleiben dann von deutscher Seite noch zu nennen: Matter mit seinen Abraxasstudien,[6] des württembergischen Oberhofpredigers von Grüneisen Abhandlungen über den Kunsthaß der alten Christen und die Ikonographie Gottes, und neben diesen die meist ikonographischen Versuche des Bischofs von Wessenberg,[7] J. G. Müllers,[8] von Radowitz',[9] Helmsdörfers,[10] von Münchhausens,[11] Alts.[12]

[1] Handbuch der christlich-kirchlichen Altertümer in alphabetischer Ordnung. Leipzig 1836 ff., 4 Bde.

[2] Lehrbuch der christlich-kirchlichen Altertumswissenschaft. Berlin 1847, 2. Aufl. 59.

[3] Denkwürdigkeiten der christkatholischen Kirche. Mainz 1826—41, 16 Bde.

[4] Symbola veteris ecclesiae artis operibus expressa. Kopenh. 1819; Epistola de duobis monumentis veteris ecclesiae, in seinen antiquarischen Abhandlungen. Kopenhagen 1816, 55—84; Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. Altona 1825.

[5] Oratio de summa utilitate quam theologus ex veter. monumentorum, orientalium maxime, accuratiore notitia percipiet, antiquarische Abhandlungen a. a. O. S. 3—24.

[6] Histoire du gnosticisme. Paris 1828, zweite Auflage ohne Tafeln 1844; Artikel »Abraxas« in der theologischen Realenzyklopädie I.

[7] Die christlichen Bilder. Konstanz 1827, 2 Bde.

[8] Die bildlichen Darstellungen im Sanktuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis fünfzehnten Jahrhundert. Trier 1835.

[9] Ikonographie der Heiligen. Berlin 1834, auch erweitert in seinen Gesammelten Schriften Bd I, Berlin 1852.

[10] Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie. Frankfurt 1839.

[11] Die Attribute der Heiligen. Hannover 1843.

[12] Die Heiligenbilder od. die bildende Kunst und die theol. Wissenschaft. Berlin 184[illegible].

III. Neubelebung der christlich-archäologischen Studien in unserer Zeit.

Um das Jahr 1841 begann ein Ordensmann, der sich bisher mehr mit der antiken Numismatik beschäftigt hatte, der Jesuit Marchi († 1860), sein Interesse den urchristlichen Altertümern zuzuwenden.

§ 15. Gleich zu Anfang seiner neuen Tätigkeit gesellte sich zu ihm ein vornehmer junger Römer, dem es beschieden sein sollte, sich vom gelehrten Skriptor der Vatikana zum Entdecker[1] der Papstgrüfte und anderer Cömeterien, zu einem der ersten Epigraphiker und Topographen seiner Vaterstadt, kurz zu einem der bedeutendsten Gelehrten seines Jahrhunderts zu fördern, den noch die Nachwelt als „Fürsten der christlichen Archäologie" rühmen würde. Es war dies der damals kaum zwanzigjährige Giovanni Battista de Rossi (1822—1894). Er begleitete den um vieles älteren Marchi in die Katakomben, schon damals von dem Plan einer systematischen Sammlung der christlichen Inschriften durchdrungen. Da beide erst zu „lernen" begannen, kann man Marchi nicht als Lehrer de Rossis bezeichnen, wie es oft geschieht; sie ergänzten sich vielmehr wechselseitig in ihren Kenntnissen, die, auf der topographischen Methode Bosios fundiert, zu streng wissenschaftlichen Untersuchungen namentlich in den Katakomben führten. Marchis Tätigkeit, der wir ein Werk über die Architektur der Katakomben danken,[2] erreichte ihr Ende, noch bevor de Rossis erste größere Publikation über die Inschriften aus der Presse kam. Dafür war es ihm vergönnt, der neidlose Zeuge von de Rossis größter Entdeckung, der der Papstgrüfte und



Giov. Batt. de Rossi
(Fig. 2.)

[1] Einem vom Prof. Lanciani-Rom gefundenen Aktenstück vom 4. März 1589 zufolge scheint damals schon die Papstgruft besucht und eine größere Zahl Papstgrabschriften, als de Rossi noch vorfand, gesehen worden zu sein.

[2] Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo. Romae 1844. Sein Ordensgenosse P. Bonavenia fand neuerdings einen Teil des Manuskriptes zum zweiten Bande wieder.

der Krypta der hl. Cäcilia in den Kallixtkatakomben 1849 zu sein. Nach diesem Erfolge und seiner Fruktifizierung unter der Protektion Pius' IX. begann de Rossis literarische Arbeit. Er schrieb zunächst zahlreiche kritische Artikel für die wichtigsten archäologischen Zeitschriften, namentlich die Annali und das Bullettino dell' Istituto di corrispondenza archeologica, das Giornale Arcadico, das Bullettino archeologico Napolitano, die Revue Archéologique; 1855 bezw. 1858 publizierte er seine trefflichen Aufsätze über die cömeterialen Fischbilder und die christlichen Inschriften Karthagos in Pitras Spicilegium;[1] 1860 kam noch dazu ein Referat über das monogrammatische Kreuz im griechischen Bibelcodex der Vatikana,[2] dem in den sechziger Jahren seine Hauptwerke, die Inscriptiones christianae, die Roma Sotterranea und das Bullettino folgten. Seine literarische Schaffenskraft warf allein für die christliche Archäologie mehr ab als die aller Fachgenossen des verflossenen Jahrhunderts, und dabei befaßte sich de Rossi noch mit anderen bedeutsamen Publikationen, von denen die im Auftrag Napoleons III. edierten Werke Bartolomeo Borghesis mit neun Bänden und seine Mitarbeit am Corpus Inscriptionum Latinarum und der Ephemeris epigraphica genannt seien.[3]

Der erste Foliant der altchristlichen Inschriften Roms[4] (IVR) erschien im Jahre 1861.

Die Prolegomena zu diesem Bande umfassen, ganz abgesehen von der Einleitung, 122 Seiten Text in kleinem Folioformat. Im I. Kap. verbreitet sich

[1] De christianis monumentis ἰχθὺν exhibentibus, Spicilegium Solesmense III. Paris 1855, 544—77; De christianis titulis Carthaginiensibus, a. a. O. IV. Paris 1858, 505—538.

[2] Della croce monogrammatica segnata nel codice greco Vaticano della Bibbia, in den Atti dell' Accademia Romana d'archeologia XIV, 338—43 und abgedruckt in den Dissertazioni accademiche di vario argomento del p. d. C. Vercellone. Roma 1884, 135—40.

[3] Die Gesamtzahl seiner Publikationen übersteigt 200. Ein treffliches bis 1892 reichendes Verzeichnis derselben von G. Gatti im Albo dei Sottoscrittori pel busto marmoreo del comm. G. B. de Rossi e relazione dell' inaugurazione fattane nel dì XX e XXV Aprile MDCCCXCII sopra il cimitero di Callisto per festeggiare il settantesimo anno del principe della sacra archeologia. Roma 1892, 31—37. — Die Scheden de Rossis füllen 32 Quartbände der Vat. Bibl.

[4] Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Tomus primus. Romae 1861. Eine Programmschrift dazu erschien in verschiedenen Sprachen, 8 Seiten stark, ohne Jahreszahl.

de Rossi § 1—3 über datierte Inschriften und deren Vorzüge; Kap. II über die verschiedenen Zeitrechnungssysteme; § 1. Die den alten Christen eigenen Ären; § 2. Die Christen und Heiden gemeinsamen Ären. Kap. III ist in drei Teile geteilt, deren erster sich mit den historischen Zeitkennzeichen beschäftigt. § 1. Den Christen eigene Zeitkennzeichen; § 2. Den Christen und Heiden gemeinsame Merkmale; § 3. Die verschiedenen Jahresmerkmale je nach Ort und Zeiten; § 4. Ob consules suffecti auf christlichen Inschriften erwähnt sind. Der zweite Teil des Kap. III handelt von den Gesetzen und Formeln, unter welchen Konsulnamen auf christlichen Titeln vorkommen. § 1. Allgemeines über diese Frage; § 2. Über die hypatischen Merkmale christlicher Inschriften vor Maxentius, d. i. vor dem Jahre 307; § 3. desgl. bis 399; § 4. desgl. bis zum Untergang des oström. Reiches; § 5. desgl. zur Zeit des Odoaker und des Gotenreiches; § 6. desgl. vom Gotenkriege bis zum Beginne des Mittelalters. — Der dritte Teil desselben Kapitels behandelt die Tafeln der Konsularfasten. § 1. Allgemeines; § 2. Die Konsularfasten vor dem 5. Jahrhundert; § 3. Die Fasten im 5. und 6. Jahrhundert; § 4. Die Ergänzung von Konsularfasten. In Kap. IV ist die Rede von den Zeitzyklen. I. Sonnenzyklus. § 1. Die Wochentage und ihre Konkordanz mit dem Sonnenzyklus auf altchristlichen Denkmälern; § 2. Ob eine Verschiedenheit zwischen der christlichen, jüdischen und heidnischen Wochenserie; § 3. Über den Beginn der christlichen und heidnischen Woche und über die Wochenbuchstaben in den Kalendern. II. § 1. Die Mondphasen und ihre Erwähnung auf altchristlichen Titeln; § 2. Haben die Christen des 1. und 2. Jahrhunderts sich der Mondzyklen bedient? § 3. Über den Zyklus des Hippolyt, seinen Gebrauch und seine Verbesserung im 3. Jahrhundert; § 4. Über den ersten Zyklus von 84 Jahren vom J. 298—381; § 5. Die Bedeutung des 84-Jahrzyklus in der römischen Kirche und sein Verhältnis zu den Beschlüssen der Synode von Nicäa; § 6. Der zweite Zyklus von 382 an und seine Verbesserung durch Prosper; § 7. Die alexandrinische und die 84-Jahrzyklen-Berechnung; § 8. Der viktorianische und dionysianische Osterkanon. III. § 1. Über die Indiktionen auf christlichen Inschriften bis zum 7. Jahrhundert; § 2. Über den doppelten Anfang der Indiktionen an den Kalenden des September und des Januar. Kap. V behandelt diejenigen Inschriften, denen Zeitangaben fehlen. Ihm folgen synoptische Tafeln über die im Bande enthaltenen datierten Inschriften, ihre Datierung, Fundort u. dgl., und dann auf 617 Seiten diese selbst.

Ein Vierteljahrhundert darauf folgte des zweiten Bandes erster Teil.[1] Die Fortsetzung des Werkes war dem Meister nicht mehr vorbehalten; wir dürfen sie aus der Feder seines Freundes Giuseppe Gatti erwarten.

Dem zweiten Bande der Inscriptiones geht ein Proömium voraus über die metrischen und rhythmischen urchristlichen Inschriften und ihre Sammlungen und Anthologien. § 1. Gattungen, Alter und Autoren der in Versen abgefaßten christlichen Titel; § 2 Ältere christliche Grabgedichte mit Formeln und Versen altheidnischer

[1] IVR., Voluminis secundi pars prima. Romae 1888. Programmatische Erklärungen hierzu im Archivio della R. Soc. Rom. di storia patria. 1887. p. 696–711 und in derselben Gesellschaft Conferenze pel corso di metodologia della storia fasc. III. Roma 1888.

Dichter; § 3. Die älteren Martyrologien; § 4. Das griechische Grabepigramm des Abercius von Hieropolis; § 5. Des letzteren Zusammensetzung, Alter und Vergleich mit dem Pectoriusepigramm zu Autun; § 6. Erklärung der Arkansprache beider Gedichte; § 7. Ähnliche Angaben und Spuren von Epigrammen zu Rom; § 8. Altes, typisch verwandtes Grabgedicht in der Priscillakatakombe; § 9. Rhythmische Titel vor Konstantin; § 10. Metrisch-christliche Titel aus der Zeit Konstantins bis Anfang des 5. Jahrh.; § 11. desgl. bis zum 6. Jahrh.; § 12. desgl. 7. und 8. Jahrh.; § 13. Die christlichen Dichter und ihre inschriftlichen Gedichte in Gallien, Spanien, Britannien vom 6. Jahrh. bis zum Zeitalter Karls; § 14. Christliche Dichter des karolingischen Zeitalters und Stellen ihrer Gedichte auf alten Inschriften; § 15. Die alten Sammlungen und Anthologien von Inschriften und Titelgedichten; § 16. Das Studium der alten Inschriftlegenden und ihrer Sammlungen vom 13.—15. Jahrh. Es folgt: Serie der Handschriften, in denen altchristliche Inschriften, vor allem Roms, entweder ausschließlich oder mit heidnischen gemischt, beschrieben sind bis zum 16. Jahrh. Erster Teil: vom Anfang bis zum 12. Jahrh. Zweiter Teil: vom 13.—16. Jahrh.

Neben diesen beiden für die christliche Epigraphik grundlegenden Bänden erregte die Roma Sotterranea de Rossis bei ihrem Erscheinen freudiges Aufsehen. Sie ward grundlegend für die eigentliche Katakombenforschung. Aus der Feder de Rossis erschienen davon drei Foliobände,[1] deren Inhalt hier kurz skizziert sei. Sein Bruder Michele Stefano, von Haus aus Vulkanist, schrieb dazu die geologisch-physikalischen Kapitel.

Der erste Band der RS umfaßt zunächst in der Einleitung drei Studien über 1. die ersten römischen Katakombenforscher zur Zeit der Renaissance unter dem Pontifikate Leos X., 2. die Studien in röm. Cömeterien vom Pontifikate Leos X. bis zur Zeit Gregors XIII., 3. die Entdeckung der Katakomben. Dann bietet de R. eine wertvolle Untersuchung über die allgemeine Beschaffenheit und Art speziell der römischen Katakomben. Kap. I. Die christlichen Grabstätten. § 1. Ursprung derselben. § 2. Die unterirdischen Grabstätten. § 3. Die überirdischen Friedhöfe. § 4. Über die Legalität christlicher Cömeterien im Zeitalter der Verfolgungen. § 5. Einzel- und Familienbegräbnisse, Cömeterien der Häretiker. Kap. II. Die alten Dokumente, welche über Geschichte und Topographie der suburbanischen Cömeterien berichten. § 1. Dokumente aus der Zeit der Verfolgungen. § 2. Die Elogien und Inschriften des Papstes Damasus. § 3. Historische und liturgische Dokumente

[1] La Roma sotterranea cristiana, tomo primo con atlante di XL tavole. Roma 1864; tomo secondo, con atl. di LXII e A, B, C, D tavole. Roma 1867; tomo terzo, con atl. di LII tavole. Roma 1877. — Programme hierzu in de Rossis Bullettino I 1864, 63 f.; II 1867, 89—90. III 1876, 155—57. — Im Buchhandel steht der Preis der 3 Bände selten unter 600 Mark. — Ein kritikloses und von Fälschungen nicht freies Supplement erschien aus der Feder D. Fozzis: Supplemento alla Roma sotterranea cristiana del G. B. de Rossi. Roma 1897. Zweite Aufl. in 150 Abzügen ebenda 1898.

bis zum Ende des 4. Jahrhunderts. § 4. Die alten Topographien der suburbanischen Cömeterien. Die Kirchen der Stadt Rom. Die heiligen Orte der Märtyrer in Rom. § 5. Über Alter und Wert der vier Haupttopographien der Märtyrergräber in Rom. § 6. Topographien und Verzeichnisse der Cömeterien vom 9.—15. Jahrhundert. § 7. Methode, die alte Topographie des unterirdischen Roms mit Hilfe der alten Dokumente zu rekonstruieren. § 8. Über die historischen Krypten und die dort von den früheren Besuchen hinterlassenen Wandkritzeleien (Übersichtstafeln). Kap. III. Hauptepochen der christlichen Roma Sotterranea. § 1. Vom apostolischen Zeitalter bis zum Ende des 2. Jahrh. § 2. Vom Anfang des 3. Jahrh. bis 312, dem Jahre des konstantinischen Friedens. § 3. Die kirchliche Verwaltung und die Zahl der Cömeterien vor dem konstantin. Frieden. § 4. Vom J. 312—410, d. i. von Konstantin bis Alarich. § 5. Von 410 bis zum Verlassen der unterirdischen Grabanlagen. Schlußwort.

Nach dieser Voruntersuchung folgt die Abhandlung über: Die Krypten von St. Lucina in der Callistkatakombe unter der Appischen Straße. I. Buch: Über die wahre Lage des Cömeteriums von St. Callist (cc. VII), II. Buch: Das Grab des hl. Cornelius, Papstes und Märtyrers in den Krypten von St. Lucina (cc. VII), III Buch: Die Krypten von St. Lucina (cc. VI). Den Schluß bilden drei Dissertationen des Bruders des Autors: Geologische und architektonische Analyse von Michele St. de Rossi.

Dem zweiten in nur 250 Exemplaren abgezogenen und darum längst im Buchhandel vergriffenen Bande seiner Roma Sotterranea schickt der Verfasser „Präliminarien“ über die historischen Dokumente, welche ihm bei der Abfassung den Weg zeigten, voraus. Er betont die Wichtigkeit der Dokumentenprüfung und geht nach einem Exkurs über die Zephyrinus- und Callistbiographie in den Philosophumena zu den beiden einleitenden Kapiteln über: Kap. I. Die Kennzeichen der Papstgrüfte. § 1. Die philocalianischen Verzeichnisse. § 2. Das Martyrologium Hieronymianum. § 3. Katalog der Papstbegräbnisse im Liber Pontificalis. § 4. Das sog. „kleine“ röm. Martyrologium. Kap. II. Die Märtyrerakten der hl. Cäcilia. — Nun folgt: Buch I: Die historischen Krypten der Callistkatakombe. Kap. I. Ursprung und Entwicklung der Callistmetropole; Kap. II. Die Kirche der hhl. Sixtus und Cäcilia; das Grab des Papstes Zephyrinus und des Akolythen und Märtyrers Tarsicius und der Haupteingang zu den histor. Krypten in Callist; Kap. III. Die Krypten unter der Kirche der hhl. Sixtus und Cäcilia, welche zu Zeiten des Friedens offen gestanden haben, und die Wandnotizen ihrer Besucher; Kap. IV. Beschreibung der Krypta des hl. Sixtus und der in ihr entdeckten Monumente; Kap. V. Die Krypta des hl. Sixtus war der Begräbnisplatz der Päpste im 3. Jahrh.; Kap. VI. Der in Marmor gemeißelte Papstkatalog der in Callist beigesetzten Päpste und Bischöfe in der Krypta des hl. Sixtus; Kap. VII. Über die ersten in der Krypta des Sixtus beigesetzten Päpste, und ob dies Anicet, Soter, Zephyrin und Urban gewesen; Kap. VIII. An der appischen Straße waren zwei urbanische Bischöfe beigesetzt, einer in Callist, der andere in Prätextat. Kap. IX. Das Grab und Epitaph des Papstes Anteros; Kap. X. Grab und Epitaph des Papstes Fabian. Kap. XI. Lucius; Kap. XII. Eutychian; Kap. XIII. Pontian; Kap. XIV. Stephan (Elogium des Damasus); Kap. XV. Sixtus II. und Genossen; Kap. XVI. Dionysius und Felix; Kap. XVII. Cajus; Kap. XVIII. Die übrigen in St. Sixtus beigesetzten Heiligen und Personen

(St. Eusebius); Kap. XIX. Cäcilia; Kap. XX—XXII. Das von Papst Paschalis I. wiedergefundene Grab der hl. Cäcilia; Kap. XXIII. Über die Lebens- und Todeszeit der hl. Cäcilia; Kap. XXIV. Märtyrer nahe der hl. Cäcilia; Kap. XXV. Eine historische Krypta unter der Treppe; Kap. XXVI. Die unter der Treppe entdeckten Sarkophage; Kap. XXVII. Die Märtyrer Marcellus (Priester) und Decoratus (Diakon) u. a.; Kap. XXVIII. Die Gräber der verschiedenen Märtyrer namens Maximus an der Via Appia und welcher von ihnen in Callist beigesetzt war; Kap. XXIX. Cubiculum der Dasumia Cyriaca und eine nahe gelegene historische Krypta unbekannten Namens; Kap. XXX. Die Krypta des Papstes Miltiades und die andern historischen Krypten unbekannten Namens; Kap. XXXI. Die Krypta des Papstes Eusebius; Kap. XXXII. Die beiden Exemplare des damasianischen Elogium des Papstes Eusebius; Kap. XXXIII. Historischer Kommentar zu letzterem; Kap. XXXIV. Die Krypta der Märtyrer Parthenius und Calocerus; Kap. XXXV. Ein Arcosol mit den Fresken einer Gerichtsszene mit Märtyrern; Kap. XXXVI. Das Grab des hl. Bischofs Optatus; Kap. XXXVII. Über die übrigen im Cömeterium Callist beigesetzten Bischöfe; Kap. XXXVIII. Kommentar zum damasianischen Gedicht über die Papstgräber usw. Nun folgt Buch II: Die Katakombe von Callist auf ihren ursprünglichen Bestand zurückgeführt in 16 Kapiteln und zum Schlusse wiederum die geologische Analyse des Cömeteriums durch Michele St. de Rossi.

Die Anlage des dritten Bandes der Roma Sotterranea ist dem zweiten ähnlich. Er behandelt in 33 Kapiteln im I. Buche die Erforschung der Soteriskatakombe, ihrer Krypten, Gemälde und Denkmäler; im II. Buche die Arenaria des Hippolyt und die unbenannten unterirdischen Regionen von S. Callist. Aus ihm ist die Untersuchung über die griechischen Märtyrerakten Kap. II und III unter den 26 Kapiteln besonders hervorzuheben. Buch III befaßt sich mit dem oberirdischen Cömeterium von S. Callist und den Cömeterien unter freiem Himmel überhaupt und ihren Eigentümlichkeiten. Kap. IX—XI belehrt über die oberirdischen Sepulkralbauten und Basiliken; Kap. XII über Verhältnis zu den heidnischen; Kap. XIV u. XV Märtyrerfeste (Natalitien), Exequien, Agapen; Kap. XVI Verwaltung der Katakomben und Friedhöfe; Kap. XVII ihre Stellung zu den sieben kirchlichen Stadtbezirken, Titel 2c.; Kap. XVIII Kultus; Kap. XX Gräberkäufe, Begräbnisse in und außer den Kirchen; Kap. XXI den Stand der Fossoren (Katakombengräber); Kap. XXIII—XXVI heidnische und christliche Kleinfunde in den Katakomben.

Dem folgt »libro unico« über die Generosakatakombe am fünften Meilenstein der Via Portuensis, ihre Entdeckung und die kleine damasianische Basilika daselbst in 6 Kapiteln und wiederum zum Schlusse ein architektonisch physikalischer Anhang von M. St. de Rossi. Kap. I. Die technische Methode der Fossoren bei den unterirdischen Gräberanlagen; Kap. II. Die Erhaltung der organischen und animalischen Substanzen in den römischen Katakomben, die chemisch mikroskopische Analyse eines Blutsatzes und im Anschluß hieran ein Bericht über die jüngste Entdeckung einer [illegible] Wein enthaltenden antiken Ampulle zu Arles.

Der vierte Band der Roma Sotterranea unter Oberleitung Orazio Marucchis ist bereits im Druck und wird zunächst die Monumente der Domitillanekropole mustergültig publizieren und

denn überhaupt in diesem und den folgenden Bänden der gesamte Bestand der heutigen Roma Sotterranea verarbeitet werden soll. Eine einheitliche Sammlung aller Gemälde ist unterdessen von J. Wilpert herausgegeben worden und führt in ihrer italienischen Ausgabe ebenfalls den Titel Roma Sotterranea. (Siehe § 17.)

Mit dem Bullettino di archeologia cristiana (Bull.), seinem dritten Hauptwerke, schuf de Rossi ein Organ zur ersten Publikation eigener Spezialforschung und der archäologischen Funde überhaupt.[1] Es bilden die fünf vom Meister publizierten Serien (1863–94) ein unentbehrliches Supplement zu seinen übrigen Schriften. Eine Fortsetzung fand die Zeitschrift nach seinem Tode durch seinen Bruder Michele Stefano im Verein mit M. Armellini, E. Stevenson und O. Marucchi (seit 1898 Oberleiter). Sie führt den Namen Nuovo Bullettino[2] (NB) und dient seit 1898 als offizielles Organ der päpstlichen Commissione di archeologia sacra sugli scavi e su le scoperte nelle catacombe Romane. Hier seien gleich die weiteren Hauptwerke de Rossis angefügt. Vom Jahre 1872 ab erschienen in 27 Faszikeln Imperialformat italienisch und französisch und in glänzendster chromolithographischer Ausstattung seine gleichfalls grundlegenden Untersuchungen über die christlichen Mosaikbilder der römischen Kirchen bis zum 15. Jahrhundert.[3] Die Herausgabe der letzten Faszikel erlebte der Meister nicht, dagegen kam noch zu seinen Lebzeiten sein letztes großes Werk heraus, das er vereint mit seinem Freunde Louis Duchesne über das Martyrologium

[1] Bullettino di archeologia cristiana del Commendatore Giovanni Battista de Rossi. Roma. Serie I 1863–69, wovon die Jahrgänge 1863 (zu Rom) und 1867–69 zu Belley auch in französischer Sprache erschienen. Serie II 1870–75; französische Ausgabe von Martigny. Serie III 1876–81; französische Ausgabe von Martigny bis zu dessen Tode 1879, dann zu Paris von Duchesne. — Serie IV 1882–89; französisch 1882 und 83 von Duchesne. — Serie V 1890–94. Die erste Serie erschien in 4°, die folgenden in 8°.

[2] Nuovo Bullettino di archeologia cristiana; ufficiale per i resoconti della commissione di archeologia sacra sugli scavi e su le scoperte nelle catacombe Romane. Roma 1895—dato.

[3] Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromolitografiche con cenni storici e critici del Commendatore G. B. de R., con traduzione francese. Roma 1872–1900. Preis 1060 Mark.

Hieronymianum[1] für die Bollandisten schrieb, ein Buch von unschätzbarem Werte für die Hagiographie und dem Kirchenhistoriker ebenso wertvoll wie dem Archäologen.

Es bleiben nun noch einige seiner kleineren Schriften der Zwischenzeit zu registrieren, soweit sie nicht in Zeitschriften erschienen sind und sofern sie der christlichen Archäologie zugute kamen. 1863 schrieb er über Mariendarstellungen in den Katakomben,[2] 1867 über die Katakomben und das von ihm in diesem Jahre in Paris ausgestellte Modell eines Cubiculums,[3] 1877 über die lateranensische Sammlung altchristlicher Inschriften;[4] 1879 handelte er von den älteren Plänen der Stadt Rom,[5] 1881 über zwei ihm vorgelegte wichtige Streitfragen,[6] 1886 über das Haus der Valerier auf dem Cölius.[7] 1888 handelte er von der Bibel des Ceolfrid,[8] 1889 endlich von der berühmten altchristlichen Silberkapsel, welche Kardinal Lavigerie aus Afrika nach Rom brachte.[9]

§ 16. De Rossis Bedeutung für seine Wissenschaft beruht nicht nur auf diesen literarischen Arbeiten, sondern auch in dem Adel seiner Person, die schnell einen Kreis von begabten Schülern und Freunden um den Meister sammelte. Es wären da vor allem auf italienischer Seite der edle Mariano Armellini, Enrico

[1] Martyrologium Hieronymianum, ad fidem codicum adiectis prolegomenis ediderunt Joh. Bapt. de Rossi et Ludov. Duchesne. Ex actis SS. Novembris tom. II. Bruxelles 1894. Cf. Duchesne, A propos du martyrologe hieron. Bruxelles 1898.

[2] Imagines selectae Deiparae virginis in coemeteriis subterraneis udo depictae. Romae 1863.

[3] Aperçu général sur les catacombes de Rome, et description du modèle d'une catacombe exposé à Paris en 1867. Paris 1867.

[4] Il museo epigrafico cristiano Pio-lateranense. Roma 1877. Separatabdruck aus: Omaggio al papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie. Roma 1877.

[5] Piante icnografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI. Roma 1879, mit Atlas.

[6] Parere intorno ai lavori per ridurre l'altare della chiesa abbazziale di S. Maria di Grottaferrata alle forme prescritte dal greco rito. Grottaferrata 1881. — Esame archeologico dell' abside di s. Giorgio Maggiore in Napoli. Napoli 1881.

[7] Il monastero di S. Erasmo etc. Roma 1886. (Cf. Studi e documenti 1886 p. 217 ss.)

[8] La bibbia offerta da Ceolfrido abbate al sepolcro di S. Pietro. Roma 1888.

[9] La capsella argentea africanana. Roma 1889.

Stevenson, Orazio Marucchi, Rodolfo Kanzler, Cosimo Stornaiolo, Giuseppe Gatti zu nennen, auf französischer der Abbé Martigny, Edm. Le Blant, Louis Duchesne, in England Spencer Northcote, auf deutscher Seite Anton de Waal, Joseph Wilpert, Franz Xaver Kraus, Nikolaus Müller, Joh. P. Kirsch. Auch sein begeisterter Biograph[1] Paul Maria Baumgarten zählt zu diesen bevorzugten Männern. Mit Absicht wurden nur solche Namen herausgegriffen, deren Träger durch Schrift und meist eigene Lehrtätigkeit die archäologische Wissenschaft wesentlich förderten.

Neben de Rossi, welcher 1894 im päpstlichen Schlosse zu Castel Gandolfo starb, gebührt dem Jesuiten Raffaele Garrucci ein bleibendes Verdienst. Er schrieb über verschiedene archäologische Probleme;[2] sein Hauptwerk ist die großangelegte sechsbändige Geschichte der altchristlichen Kunst, zu Prato erschienen.[3] Mit ihren fünfhundert Foliotafeln bildet sie ein überaus praktisches Hilfsmittel der heutigen Forschung. Allerdings erheischt ihre Benutzung in manchen Fällen Vorsicht und Nachprüfung; auch verrät der Text mitunter Einseitigkeit.

IV. Die neueste Zeit.

Naturgemäß folgte der Vorlage so bedeutsamer Materialien seitens de Rossis und Garruccis eine intensivere Beschäftigung mit der christlich-antiquarischen Forschung. Allenthalben entstanden

[1] G. B. de Rossi, Festschrift, dem Begründer der Wiss. der christl. Archäologie zur Vollendung des 70. Lebensjahres. Köln 1892; italienische Übersetzung davon durch G. Bonavenia, G. B. de Rossi fondatore della scienza di archeologia sacra; cenni biografici. Roma 1892. -- Neuerdings O. Marucchi, Giovanni Battista de Rossi; cenni biog. Roma 1903.

[2] Il crocifisso graffito. Roma 1857; Les mystères du syncrétisme phrygien etc., in Cahier et Martin, Mélanges. Paris 1854; Mélanges d'épigraphie. Paris 1856 f.; Vetri ornati di figure in oro. Roma 1858, 2. Aufl. 1864.

[3] Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa scritta dal P. Raffaele Garrucci d. c. d. G. e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati. Prato 1873—80. 6 Bde, deren erster (1881) theoretische Erörterungen vorausschickt. Bd. II 1873 behandelt die Katakombengemälde, III 1876 die nichtcömeterialen Gemälde, IV 1877 die Mosaiken, V 1879 die Sarkophage, VI 1880 die übrige Skulptur. — Der Verfasser erlebte nicht mehr das Erscheinen des Hauptwerkes, dessen Herausgabe vom 28. Faszikel an Gaetano Guasti besorgte.

gelehrte Vereine und Gesellschaften zur Pflege der neugeborenen Wissenschaft, die Eruierung der Denkmäler begann im Gebiete der alten Kulturstaaten oder nahm regeren Fortgang, gelehrte Reisen ergaben neue wichtige Funde und Entdeckungen, so daß die einschlägige Literatur der nachderossischen Epoche allein ein Verzeichnis vom Umfange dieses Handbuches ausmachen würde. Es muß daher eine Auswahl des Wichtigsten genügen.

§ 17. **Italien.** Rom blieb nach wie vor Zentrale der praktischen Arbeit, an welcher das übrige denkmälerreiche Land nur langsam partizipierte. De Rossis beispielloses Glück eiferte wohl manche Gelehrte an, außerrömischen Denkmälern ihre Studien zu widmen. So erzielte der neapolitanische Geistliche Aspreno Galante nach Bellermanns und Andrea de Jorios Vorgang manchen Erfolg inbezug auf die altchristlichen Monumente Neapels und seiner Umgebung;[1] Demetrio Salazaro widmete sich mit glänzendem Gelingen den Monumenten Süditaliens.[2] Weniger befriedigend war die Leistung eines anderen Neapolitaners, der schon vorher ein Handbuch der christlichen Antiquitäten herausgegeben hatte. Er hieß Maringola[3] und arbeitete fast ebenso kritiklos wie zur selben Zeit Ignazio Mozzoni, welcher 1856 „kritische" Tafeln zur Kirchengeschichte publizierte und darin fleißig Monumente heranzog und abbildete.[4] Um vieles besser gestaltete sich die Untersuchung seines Zeitgenossen Odorici über brescianische Kunst und Altertümer.[5] In den siebziger Jahren schrieb Liverani über die Katakomben von Chiusi[6] und seit ebendiesen begann auch auf Sizilien sich die Forschung zu regen. Hier ist es vor allem der verdiente Direktor des syrakusanischen Museums, Paolo Orsi, dem wir die Ausbeutung der Sicilia sotterranea verdanken.[7] Seine Ausgrabungen speziell der größeren Katakomben seiner Vaterstadt gaben einem leider früh geschiedenen deutschen Gelehrten, dem

[1] Seine wertvollste Schrift ist: Il cimitero di S. Ippolito martire in Atripalda. Napoli 1893.

[2] Studi sui monumenti della Italia meridionale. Napoli 1871 ff.

[3] Antiquitatum christianarum institutiones. Neapol. 1857, 2 vol.

[4] Tavole cronologiche-critiche della storia della chiesa universale illustrate con argomenti d' archeologia etc. Venezia 1856—60.

[5] Antichità cristiana di Brescia. Brescia 1848—58.

[6] Le catacombe di Chiusi. Siena 1872.

[7] Das Wichtigste seit 1885 in den Notizie degli scavi

Bamberger Lyzealprofessor Jos. Führer († 1903) willkommenen Anlaß zu selbständigen Forschungen,[1] während ein Schüler Orsis, der syrakusanische Geistliche Vincenzo Strazzula, sich der altchristlichen Epigraphik Siziliens mit Ausdauer widmet.[2] Vielleicht mit einziger Ausnahme von Syrakus darf man sagen, daß die praktische Betätigung außerhalb Roms, zu der der Boden geradezu herausfordert, in keinem erfreulichen Verhältnis zu den berechtigten Erwartungen steht, die sich an de Rossis Tätigkeit knüpften. Auch die seither abgehaltenen beiden Kongresse christlicher Archäologen (1894 und 1900) ändern an diesem Urteil wenig.

Um so erfreulicher war die Arbeit in der ewigen Stadt, wo reiche Hilfsquellen flossen. Zunächst sind da die beiden bevorzugten Schüler de Rossis, Stevenson und Armellini, zu nennen. Mariano Armellini († 1896) hielt als Professor am päpstlichen Seminar und am Collegio Urbano der Propaganda Vorlesungen über christliche Archäologie, welche sein Freund Giov. Asproni nach seinem Tode herausgab und die allerdings für weitere Kreise berechnet erscheinen.[3] Das Hauptfeld seiner Forschungstätigkeit war das Cömeterium der hl. Agnes an der nomentanischen Straße. Er schrieb ein allgemein orientierendes Buch über die Kirchen der ewigen Stadt,[4] ein weiteres über die Cömeterien Italiens[5] und gab eine Zeitlang eine kleine Chronik der Ausgrabungen heraus. Im Verein mit Stevenson und Marucchi war er vom Papste Leo XIII. zur Fortsetzung der de Rossischen RS bestimmt worden. Enrico Stevenson († 1898), von Geburt Genuese, der Sohn eines in Rom naturalisierten englischen Konvertiten, ward unter de Rossis Leitung Skriptor der vatikanischen Bibliothek und wurde sein begabtester Schüler in der altchristlichen Forschung. Er übernahm selbständig die Arbeit in den suburbikarischen Cömeterien (in Kraus'

[1] Forschungen zur Sicilia sotterranea. München 1897. — Ein altchristliches Hypogäum im Bereiche der Vigna Cassia. München 1902.

[2] Ricerche di filologia e di archeologia cristiana. Siracusa 1895. — Dei recenti scavi eseguiti nei cimiteri della Sicilia. Palermo 1896. — Museum epigraphicum seu inscriptionum antiquarum, quae in Syracusanis catacumbis repertae sunt, corpusculum. Palermo 1897, enthält 461 griech. u. lat. Inschriften.

[3] Lezioni di archeologia cristiana. Roma 1898.

[4] Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI. Roma 1887, 2. Aufl. 1891.

[5] Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia. Roma 1893.

Realenzyklopädie niedergelegt), erforschte die Katakomben von Bolsena und entdeckte die historische Krypta in der Petrus- und Marcellinus-katakombe. Auch am Corpus Inscriptionum Latinarum beteiligte er sich, und später wandte er sich dem Mittelalter zu. In den letzten Jahren seines Lebens beabsichtigte er mündlicher Mitteilung zufolge eine Sammlung der Elfenbeinwerke des Vatikanischen Museums und eine zusammenfassende Darstellung der frühmittelalterlichen Malereien Mittelitaliens. Daneben oblagen ihm die Amtsgeschäfte als Konservator des Münz- und Medaillenkabinetts im Vatikan. Stevenson beschrieb u. a. das Cömeterium des Zotikus[1] und die Basilika der hl. Symphorosa.[2] Noch umfassender ist die Tätigkeit des Commendatore Orazio Marucchi, eines der besten Kenner der heutigen Roma subterranea. Vertraut mit der profanen Archäologie — er ist u. a. Direktor des ägyptischen Museums im Vatikan — erforschte er zahlreiche Cömeterien in und außerhalb Roms und legte seine Resultate größtenteils in dem von ihm geleiteten NB nieder. Seine eigenste Entdeckung ist das Cömeterium und die Basilika des hl. Valentin.[3] Er schrieb neben einem populären Führer durch das christliche Museum des Laterans[4] ein drei Bände starkes Handbuch der christlichen Altertümer Roms, das eine Fülle von persönlichen Untersuchungen voraussetzt[5] und einen ersten Platz in der entsprechenden Literatur beansprucht. Neben ihm schöpften vor allen zwei alte Freunde de Rossis an der Quelle, die Prälaten Louis Duchesne und Anton de Waal. Für die christliche Archäologie ist namentlich der Name des letzteren bedeutungsvoll geworden durch das von ihm errichtete archäologisch-historische Kollegium von Campo Santo (gegr. 1877), mit dem ein wertvolles archäologisches Museum verbunden ist, ferner durch die von ihm begründete und redigierte „Römische Quartalschrift" (RQS).[6]

[1] Il cimitero di Zotico. Modena 1876.

[2] Scoperta della basilica di S. Sinforosa. Roma 1878.

[3] La cripta sepolcrale di S. Valentino. Roma 1878; — Il cimitero e la basilica di S. V. Roma 1890.

[4] Guida del museo cristiano lateranense. Roma 1898.

[5] Éléments d'archéologie chrétienne. Rome 1900—03. I. Notions générales. II. Guide des catacombes. III. Les basiliques.

[6] Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte. Rom 1887—dato. Während der kirchenhistorische Teil seine Herausgeber (de Waal, Finke, Ehses) wechselte, verblieb die Redaktion des archäologischen in der Hand ihres Begründers

Diese Zeitschrift war mit ihren seit 1893 erscheinenden Supplementen anfänglich gegründet, um die Resultate der römischen Forschung, unabhängig vom Bullettino, weiteren Kreisen bekannt zu geben. Sie entwickelte sich in der Folge zu einem durchaus selbständigen Organ unserer Wissenschaft, dem für die orientalischen Quellen und Denkmäler im Oriens christianus ein rasch unentbehrlich gewordenes Schwesterorgan unter bewährter Leitung zur Seite trat.[1] Von seinen eigenen zahlreichen Publikationen seien hier nur genannt die Arbeiten über das Apostelgrab an der Appischen Straße,[2] die Prachtedition des Bassussarkophages,[3] sowie die Festschrift seines Kollegiums zum zweiten internationalen Archäologenkongreß.[4] Aus de Waals Kollegium ging der bedeutendste der jetzt lebenden Fachgenossen hervor, Prälat Wilpert, der sich unermüdlich, mit großem Erfolge seit Jahren dem speziellen Studium der Katakombenmalerei widmet. Als Früchte selbstloser, höchst verdienstlicher Forschung seien neben seinen polemischen „Prinzipienfragen“[5] und dem Buche über die virgines sacrae[6] die Publikation von Gemälden aus den Katakomben der hhl. Petrus und Marcellinus,[7] Priscilla,[8] Callist[9] genannt. Andere Arbeiten waren Vorstudien zu seinem kürzlich in deutscher und italienischer Ausgabe erschienenen bahnbrechenden Corpus der Katakombengemälde.[10] Ein Werk über das von ihm jüngst entdeckte Cömeterium des Damasus und der hhl. Markus und Marcellianus ist in Vorbereitung.

[1] Oriens christianus, römische Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients, Redaktion A. Baumstark. Rom 1900 ff.

[2] Die Apostelgruft ad catacumbas an der Via Appia; eine hist.-arch. Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen. Rom 1894. (Supplementheft III der RQS.)

[3] Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter. Rom 1900.

[4] *Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν*. Mitteilungen, dem zweiten internationalen Kongreß für christliche Arch. zu Rom gewidmet vom Kollegium des deutschen Campo Santo. Rom 1900. — Die „Archäologische Ehrengabe zu de Rossis LXX. Geburtstage“ (Rom 1892) enthält Abdrucke aus der RQS.

[5] Prinzipienfragen der christl. Arch. Freiburg 1889, Nachtrag 1890.

[6] Die gottgew. Jungfrauen in den ersten Jahrh. der Kirche. Freiburg 1892.

[7] Ein Cyklus christolog. Gemälde aus der Katak. der hhl. P. u. M. Freiburg 1891.

[8] Fractio Panis, die älteste Darst. des eucharist. Opfers. Freiburg 1895.

[9] Die Malereien in der Sakramentskapelle i. d. Katak. des hl. Callistus. Freibg. 1897.

[10] Die Malereien der Katakomben Roms, herausgegeben von Joseph Wilpert. Mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text. XX u. 596 S. fol. 2 Bde. Freiburg 1903. — Die deutsche ist die Originalausgabe.

Noch fehlen einige Namen aus dem de Rossischen Kreise. Msgr. Louis Duchesne, der zeitige Vorstand der École française, wurde schon wiederholt genannt. Wenngleich er auch direkt durch seine kleinasiatischen Forschungen eingriff, so beruht seine Hauptthätigkeit doch auf anderem, verwandtem Terrain. Seine musterhafte Edition des Liber Pontificalis, die Origines du culte chrétien zählen zu unseren wertvollsten Hilfsmitteln. Der Innsbrucker Universitätsprofessor P. Hartmann Grisar S. J. bearbeitet in den letzten Jahren ständig die Rubrik Archäologie in der Civiltà cattolica; umfassende Spezialuntersuchungen auf dem Gebiete der alten und mittelalterlichen Geschichte und Kunst werden gegenwärtig weiteren Kreisen zugänglich gemacht in seiner auf sechs Bände berechneten Geschichte der Stadt Rom, die ein musterhaftes Beispiel der Verwertung monumentaler Quellen[1] zu werden verspricht. Auch auf dem Gebiete der altchristlichen Topographie, für welche Lancianis treffliche noch unvollendete Forma urbis Romae besonders erwähnt sei, erwarb Grisar sich bleibendes Verdienst. Ebenso um die Wiederausgrabung der Kirche des hl. Saba, welche der Architekt G. B. Giovenale leitet, dessen treffliche Restauration der altchristlichen Marienkirche in Cosmedin ebenso wie seine Untersuchung von S. Cecilia in Trastevere (im Verein mit G. Palombi unter Crostarosas Leitung) noch in aller Erinnerung ist. Noch zu de Rossis Lebzeiten hatte der Passionistenpater Germano das Privathaus der Märtyrer Johannes und Paulus freigelegt und monographisch behandelt.[2] Ein Sohn des bekannten päpstlichen Generals, Baron Rodolfo Kanzler, nivelliert und vermißt seit Jahren in den Katakomben und Basiliken und legt die gewonnenen Resultate teils im NB, teils im nächsten Bande der RS nieder. Auch der Nachfolger de Rossis in der Verwaltung des christlich-archäologischen Museums im Vatikan, Kanonikus Pietro

[1] Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter: mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt. Bd I. Freiburg 1898—1900. Dazu Analecta Romana, dissertazioni, testi, monumenti dell' arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel medio evo. Tom I. Roma 1900.

[2] La casa celimontana dei ss. martiri Giovanni e Paolo. Roma 1894. Ferner: Memorie archeologiche e critiche sopra gli atti e il cimitero di S. Eutizio di Ferento precedute da brevi notizie sul territorio dell' antica Via Ferentana. Roma 1886.

Crostarosa († 1902), schrieb manchen wertvollen Artikel für diese Zeitschrift und unterstützte aus eigenen Mitteln die Ausgrabungsarbeit. Schließlich haben Carini, Bonavenia, Lugari, Hülsen, Wuescher-Bechi u. a. neben ihren Spezialarbeiten auch der christlich-antiquarischen Forschung Dienste geleistet. Ein vielversprechender Schüler de Rossis, der Barnabit G. Semeria, wurde leider bald nach dem Norden abgerufen und konnte somit nur im populären Sinne sich betätigen. Im allgemeinen kann man nur wiederholen, daß seit dem Tode des Meisters wenigstens im übrigen Italien der Betrieb unserer Wissenschaft nicht entsprechend stieg. Neuerdings nehmen wohl angesehene Fachzeitschriften Gelegenheit, auch dieses Gebiet zu pflegen, so insbesondere die Napoli nobilissima (seit 1891) und Prof. Venturis L'arte (früher archivio storico dell' arte, seit 1898, Rom), aber es fehlen im allgemeinen die Mittel sowohl zur praktischen wie zur literarischen Betätigung. Das haben die Herausgeber der christlichen Inschriften Mailands, V. Forcella und E. Seletti,[1] ebensowohl erfahren, wie es, ich möchte sagen täglich, ein Gelehrter wie Corrado Ricci empfindet, dem die Denkmäler Ravennas unterstehen. Im benachbarten Dalmatien, wo zu Spalato-Salona der erste internationale Kongreß christlicher Archäologen tagte, knüpft die Forschung an die Namen L. Jelić, Bearbeiter der dalmatinischen Inschriften, und Fr. Bulić, den trefflichen Leiter der Ausgrabungen zu Manastirine und Herausgeber des dalmatinischen Bullettino[2] an. Die christlichen Denkmäler Bosniens und der Herzegowina wurden von Ciro Truhelka (Sarajevo) erforscht.[3]

§ 18. In **Frankreich** ward der Ministerialbeamte Edmond Le Blant (1818–1897) zum Haupt der neuen Forschung. Seit seinem ersten Romaufenthalt 1846 mit Marchi, Garrucci, namentlich aber de Rossi in lebhaftem Kontakt, unternahm er auf Anregung des letzteren eine Sammlung der christlichen Inschriften

[1] Iscrizioni cristiane in Milano anteriori al IX secolo. Codogno 1897; gestützt auf die Vorarbeiten von Muratori, Allegranza, Labus, Ferrario, Biraghi, Mommsen.

[2] Bullettino di archeologia e storia dalmata. Salona-Spalato seit 1878; besonders wertvoll die Jahrgänge seit ca. 1890. — Vgl. auch Amoroso, Le basiliche cristiane di Parenzo. Parenzo 1891.

[3] RQS 1895, 197–235.

Galliens,[1] deren erster Band den Preis der französischen Akademie davontrug und auf Staatskosten gedruckt wurde. Andere epigraphische Arbeiten, u. a. eine Systematisierung der gallischen und afrikanischen Inschriften, gingen nebenher.[2] Das Gebiet der figurierten Denkmäler betrat Le Blant in seinem zweiten Hauptwerk über die Sarkophage Galliens in zwei Publikationen.[3] Außerdem befaßte er sich intensiv mit den Märtyrerakten.[4] Kurz vor seinem Tode erschien noch sein Buch über Inschriften geschnittener Steine, worin auch christliche Gemmen sich finden.[5] Der Popularisierung römischer Forschung dienten die Arbeiten von Gerbet, Gaume de la Gournerie, Cordier, Lenormant und schließlich auch Perrets vornehm ausgestattetes Katakombenwerk, dessen Text und Bildreproduktion großes Mißtrauen verdient.[6] Besser erfüllten ihren Zweck einige französische Bearbeitungen oder Auszüge der de Rossischen RS durch den Grafen Desbassin de Richemont[7] und Allard,[8] denen allgemeinere und mehr programmatische Auslassungen von Corblet,[9] Battissier[10] und de Caumont[11] voraufgingen. Letzterer blieb in seinem Abriß der christlichen Baukunst leider bei Betrachtung der alten Architektur

[1] Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule. Paris 1856—1865, 2 vol. mit 708 Nummern. — Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule. Paris 1892. (445 Nrn.)

[2] Manuel d'épigraphie chrétienne d'après les marbres de la Gaule. Paris 1869. — L'épigraphie chrétienne en Gaule etc. Paris 1890.

[3] Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878. — Les sarcophages chrétiens de la Gaule. Paris 1886.

[4] Suppléments aux Acta Sincera de dom Ruinart. Paris 1882.

[5] 750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues. Paris 1896. — Le Blant vermachte seine reichen Scheden der Bibliothek des Institut de Paris; ein Verzeichnis seiner Hauptschriften in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1897; Inventar seiner Manuskripte Revue arch. 1900 I 274 ff.

[6] Les Catacombes de Rome: architecture, peintures murales, inscriptions etc. des cimetières des premiers chrétiens. Paris 1852—55, 6 vol.

[7] Les nouvelles études sur les catacombes romains. Paris 1870.

[8] Übersetzung des englischen Werkes von Northcote. Paris 1871.

[9] Des progrès de l'archéologie religieuse en France et à l'étranger depuis 1848. Amiens 1855.

[10] Éléments d'archéologie. Paris 1843. — Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge, 2. éd. Paris 1860.

[11] Abécédaire ou rudiment d'archéologie (Architecture réligieuse). Caen 1850, 4. éd. 1859, 5. éd. 1867.

stehen. Abbé Cochet[1] pflegte die sepulkrale, Verneilh,[2] Texier und Pullan[3] die byzantinische Architektur und Kunst, die neuerdings von zwei Pariser Forschern G. Schlumberger und G. Millet besonders kultiviert wird. Lexikalische Hilfsmittel lieferten der hervorragende Kunstkenner Graf Viollet-le-Duc († 1879) nach dem Vorbilde Parkers (Oxford) für die tektonischen Antiquitäten,[4] Guénebault für die ikonographischen,[5] Abbé Martigny für die Gesamtheit altchristlicher Denkmäler.[6] Ein verbessertes und erweitertes Lexikon der christlichen Archäologie und Liturgie gibt zur Zeit der Benediktiner Fernand Cabrol,[7] Prior von Farnborough in England, heraus. Unter seinen Mitarbeitern befinden sich aber, abgesehen von Prof. J. P. Kirsch (Freiburg i. d. Schw.), keine Archäologen von Bedeutung.

Graf Melchior de Vogüé war der glückliche Entdecker christlicher Altertümer im Libanon.[8] Crosnier,[9] die Jesuiten Cahier und Martin,[10] Auber[11] wandten sich mehr ikonographischen und symbolischen Problemen zu, die Charles Rohault de Fleury[12]

[1] La Normandie souterraine. Dieppe 1854, 2. éd. 1855. — Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes. Rouen 1857.

[2] Architecture byzantine en France. Paris 1852.

[3] L'architecture byzantine. London 1864.

[4] Dictionnaire raisonné de l'architecture française. Paris 1854 ff. Vgl. die fünfte Auflage von Parker, A glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic architecture. Oxford 1850.

[5] Dict. iconographique des monum. chrét. Paris 1845, 2 vol.

[6] Dict. des antiquités chrétiennes contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrét. jusqu'au moyen âge excl. Paris 1865, 2. éd. 1878, 3. éd. 1889.

[7] Dict. d'archéologie chrétienne et de liturgie. Paris 1903 f. — Die lexikalischen Versuche von Jacquin und Duesberg, Paris 1848, und des Abbé Migne sind wertlos, ebenso wie die Lehrbücher der Abbés Bourassé, Gareiso, Oudin, Godard bis auf A. Pératé, L'archéologie chrétienne, Paris 1892, das einen guten Überblick vermittelt.

[8] Les églises de la terre Sainte. Paris 1860. — La Syrie centrale. Paris 1865 ff., 2 vol.

[9] Iconographie chrétienne. Paris 1848.

[10] Mélanges d'Archéologie. Paris 1847—56, 4 vol. — Nouveaux Mélanges 1874, 2 vol. — Cahier, Caractéristiques des Saints. Paris 1867, 2 vol.

[11] Symbolisme religieux. Paris 1871, 4 vol.

[12] Les saints de la messe et leurs monuments. vol. I—III. Paris 1883 ff., vol. IV—X (études continués par son fils). Paris 1896—1900.

in seinem mühsamen Sammelwerk über die Messe und ihre Monumente einem gewissen Abschluß entgegenzuführen suchte; überaus reiche Illustration und die Vorlage neuen Materials namentlich aus den romanischen Ländern zeichnet dieses von Fleurys Sohn fortgesetzte Unternehmen aus. Seit Jahren bringt die Revue de l'art chrétienne nach dem Vorbilde von Didrons Annales neuen Stoff zur Verarbeitung. Unter ihren Mitarbeitern verdient zunächst Eugène Muentz, der jüngst verstorbene Direktor der Ecole des beaux-arts, angemerkt zu werden; er schenkte freilich mehr der Renaissance Beachtung, schrieb aber eingehend über die Mosaiken Italiens (in den Jahrgängen 1874—1891) und Grundlegendes zur Mosaiktechnik.[1] Auch Barbier de Montault, der Verfasser einer viel bietenden Ikonographie,[2] schrieb ausdauernd für diese Zeitschrift und ebenso P. Delattre von den „weißen Vätern", der unermüdlich die christlichen Altertümer Karthagos, seiner neuen Heimat, aufdeckt, sammelt, illustriert. Von den vielseitigen Arbeiten dieses Ordensmannes sei hier nur des Katalogs zum altchristlichen Museum von St. Louis de Carthage rühmend gedacht.[3] Überhaupt ist es anzuerkennen, wie die Mitglieder dieser afrikanischen Missionsgesellschaft nach dem Vorbilde ihres Gründers, des Kardinals Lavigerie, sich der Altertümer von Tunis, Konstantine und Oran liebevoll annehmen. Die beste zusammenfassende Behandlung dieser christlichen Denkmäler ist zur Zeit das Werk von St. Gsell über Algier.[4] Im übrigen ist in Frankreich seit Le Blants Tode kein wesentlicher Fortschritt der archäologischen Bewegung zu verzeichnen, wenn auch fast jeder Distrikt des Landes seine eigenen Mémoires oder sein archäologisches Bulletin herausgibt, und anderseits zahlreiche Zeitschriften (namentlich die Mélanges d'archéologie und das Bulletin de Correspondance hellénique) sowie kleinere und große Reisewerke das Ihrige zutragen. Diese letzteren erstrecken sich vor allem auf den Orient. Die Bevorzugung des Orients oder doch

[1] La mosaïque chrétienne. Paris 1893. — Une industrie ancienne à ressusciter. Paris 1898. — Bibliographie in den Mélanges d'arch. et d'hist. [illegible] 273 ff.

[2] Traité d'Iconographie chrétienne. Paris 1890, 2 vol.

[3] Ein Verzeichnis von Delattres zahlreichen Schriften in Musée Lavigerie de St. Louis de Carthage, publications des pères blancs. Tunis 1900.

[4] Les monuments antiques de l'Algérie. Paris 1901; namentlich Bd II.

ein gewisses Bestreben, seinen stark vernachlässigten Schätzen des christlichen Altertums Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nachdem die abendländischen einigermaßen erforscht sind, ist das charakteristische Merkmal unserer Epoche. Der erste Anstoß hierzu kam von französischer Seite in den siebziger Jahren, als Melchior de Vogüé seine Funde am Libanon und in Zentralsyrien weiter bekannt machte. Einen weiteren gab die Katalogisierung der koptischen Denkmäler des Museums zu Kairo, von der aber erst ein Band, besorgt von W. E. Crum,[1] vorliegt. Deutsche Gelehrte begannen systematisch vorzugehen, wie wir sehen werden.

§ 19. Die französische archäologische Literatur übernahm auch in den meisten Fällen das verwandte **Belgien**, ohne zunächst viel Selbständiges zu leisten. Denn allgemeine Bestrebungen, wie der Ausbau der Académie des sciences et belles lettres oder die von der arch. Akademie Antwerpen (1843 durch Schayes) geplante archäologische Statistik, blieben für unser Spezialgebiet bedeutungslos. Dafür ist um so mehr die Tätigkeit der Bollandisten beachtenswert wegen des engen Zusammenhangs christlich-antiquarischer Bestrebungen mit den hagiographischen Studien. Nicht nur die Acta Sanctorum selbst, sondern oft ebensosehr die Analecta Bollandiana mit ihren Ergänzungsbänden zur hagiographischen und hymnologischen Literatur (1894 ff.) verdienen angemerkt zu werden. Die Namen so trefflicher Männer wie Ch. de Smedt, Jos. de Backer, François van Ortroy, Jos. van den Gheyn, Albert Poncelet, Hippolyte Delehaye haben auch in archeologicis guten Klang. Erinnert sei hier nur an die Aufsehen erregende anonyme Denkschrift Delehayes über das Colosseum, dessen Charakter als Marterstätte von Christen keine Quellen bezeugen.[2] Ein Lehrbuch der christlichen Archäologie mit spezieller Berücksichtigung Belgiens und des Mittelalters verfaßte der Löwener Professor Reusens[3] († 1903) und überholte damit um ein bedeutendes das bis dahin gebrauchte Buch des Franzosen F. Oudin.[4]

[1] Catalogue général vol. IV: Coptic monuments. Le Caire 1902.

[2] L'amphitéâtre Flavien. Bruxelles 1897.

[3] Éléments d'archéologie chrétienne. Louvain 1871—75; 2. Aufl. 1885 f. 2 Bde.

[4] Archéologie chrétienne. Bruxelles 1847.

§ 20. **Rußland** bereicherte die Forschung mehr mit näherliegenden byzantinischen Studien. Einen Ausgangspunkt für diese bildete die Zentralsammlung vaterländischer Altertümer zu Dorpat seit 1843;[1] Snegirew,[2] Martinow,[3] Funduklay,[4] Sabas[5] seien als diejenigen Autoren benannt, welche die byzantinische Denkmälerkunde Rußlands zunächst förderten. Neuerdings sind es neben Tikkanen, der sich mehr mit dem Mittelalter befaßt, Kondakow,[6] sein Schüler E. K. Redin,[7] N. Pokrovski,[8] D. Ainalow,[9] J. Smirnow,[10] welche genannt zu werden verdienen. Zu bedauern ist, daß alle diese Gelehrten viel in ihrer Landessprache schreiben, so daß der kleinste Teil ihrer Bemühungen der wissenschaftlichen Welt Nutzen einbringt.[11] Einen sehr wertvollen Beitrag lieferte Wladimir von Bock († 1899), indem er auf seinen ägyptischen Reisen zahlreiches Material sammelte, welches Frl. von Ignatieff durch J. Smirnow ordnen und herausgeben ließ.[12]

[1] Vgl. Kruse, Russische Altertümer. Dorpat 1844. Auch Drevnosti rossijskago gossudarstwa. Mosk. 1849—53, sowie Filiminoffs Bulletin für alt russische Kunst und die Copies photogr. des miniatures des manuscripts grecs. Moskau 1862 f. und die von Prochoroff 1864 begründete Zeitschrift „Christliche Altertümer."

[2] Denkmäler des moskowitischen Altertums. Moskau 1842—45.

[3] Russische Altertümer. Moskau 1846 f.

[4] Altertümer von Kiew. Kiew 1845.

[5] Sacristie patriarcale dite synodale de Moscou. ed. 2. Moskau 1865.

[6] Histoire de l'art byzantin. Paris 1886. 1891. — 2 vol. Les émaux byzantins, collection de Mr. A. W. Zwénigorodskoi. Francfort 1892. Französische und russische Ausgabe. Vgl. Fr. Bock, Die byzantinische Zellenschmelze der Sammlung Dr. A. Sw., Aachen 1896. — W. W. Stasoff, Geschichte des Buches Byzantinische Zellenschmelze. St. Petersburg 1898.

[7] Die Mosaiken der ravennatischen Kirche. St. Petersburg 1896.

[8] Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst. St. Petersburg 1894.

[9] Mosaiken des IV.—V. Jahrhunderts. St. Petersburg 1895.

[10] Über die Mosaiken Cyperns. Viz. Vrem. 4, 1897.

[11] Übersichten, wie sie Revue arch. 1900 I 263 ff. über einschlägige Publikationen der zwei Zeitschriften der Société archéologique de Moscou seit 1865 gibt, sind darum höchst verdienstvoll. Die Zeitschriften heißen Archeolog[illegible] Viestnik = messager archéol. und Drevnosti, trudy Obštchestva = antiquités, travaux de la société.

[12] Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne, édition posthume. St. Pétersbourg 1901 russisch u. französisch.

§ 21. Was oben von den neueren französischen Reisewerken vermerkt wurde, gilt auch von denjenigen **Englands**: sie berücksichtigen, sobald sie den Kulturspuren der Antike nachgehen, mit Liebe die Denkmäler der christlichen Epoche. Ein sprechender Beweis hierfür ist das jüngst von O. M. Dalton bearbeitete Verzeichnis von Gegenständen aus dem christl. Osten im British Museum.[1] Im übrigen förderte die Oxforder Religionsbewegung (Traktarianer), in der Heimat Bacos von Verulam, welchem Altertum der Menschheit Jugend bedeutete, den Betrieb unserer Wissenschaft recht eifrig. Wisemans „Fabiola" und Newmans „Callista" trugen in diesem Sinne nicht weniger bei wie der treffliche Auszug aus de Rossis Hauptwerk, den die Konvertiten J. Spencer Northcote und W. E. Brownlow verausgabten.[2] Von anglikanischer Seite wären zu nennen Marriot[3] und Appell[4] mit ihren Studien zu Katakombendenkmälern und die Numismatiker King[5] und Madden.[6] Letzterer lieferte auch die einschlägigen Artikel für die lexikalische Zusammenfassung der christlichen Antiquitäten, welche W. Smith und S. Cheetham, gestützt auf zahlreiche Mitarbeiter, boten.[7] Mehr dem frühen Mittelalter widmete dann eine große Reihe von Forschern aus dem vereinigten Königreiche ihre Kraft, wie Willis, Twinning, Westwood, Muir, Dunraven, M. Stokes, J. Stuart, J. Drummond, O'Neill, A. Mitchell, J. Anderson, Way und Parker. Dem letztgenannten verdanken wir eine Reihe guter Kunstlichtaufnahmen aus den römischen Katakomben. Stärkere

[1] Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the department of british and mediaeval antiquities and ethnographie of the British Museum. London 1901.

[2] Roma Sotterranea or some account of the Roman Catacombs, especially of the cemetery of San Callisto. London 1869; 2. Aufl. 1878—79. Von einer schon 1856 erschienenen Schrift Northcotes über die Katakomben erschien eine deutsche Übersetzung Köln 1858.

[3] Vestiarium Christianum. London 1868. — The testimony of the catacombs. London 1870.

[4] Monuments of early christian art. London 1872.

[5] Early christian Numismatics. London 1874. — Vgl. auch dessen: The Gnostics and their remains, ancient and mediaeval. London 1864.

[6] Numismatic-chronicle, XVII u. XVIII. London 1877 u. 1888.

[7] A dictionary of christian antiquities. London 1876—80. Vgl. desselben Verfassers Dictionary of christian biography und vorher Pugin and Smith, Glossary of ecclesiastical ornaments and costumes. London 1868.

Berücksichtigung der altchristlichen Zeit findet sich in den neueren Werken von Cutts und Lewes[1] über die Geschichte der altchristlichen Kunst und von Lethaby und Swainson[2] in ihrem Buche von der Hagia Sophia in Konstantinopel; sie gehören der amerikanischen Schule an, deren Hauptorgan das American Journal of archeology (Baltimore 1885 ff.) auch Altchristliches bringt. Ein treffliches Handbuch im Stile Pératés, aber gründlicher angelegt und auf den neuesten Arbeiten fußend, brachte W. Lowrie[3] jüngst auf den Markt. Auch ließen es die allgemein archäologischen Periodica nicht an entsprechenden kleinen Beiträgen fehlen, nachdem damit in den Publikationen der British archaeological association (London 1843) und des zu Winchester gegründeten Archaeological Institute of Great-Britain and Ireland einmal der Anfang gemacht war.

Ohne politische Beigedanken sei hier noch Griechenland erwähnt, das eine geradezu ärmliche Stellung der vermutlichen Zahl seiner altchristlichen Denkmäler gegenüber einnimmt. Es ist dort der Direktor des christlichen Museums von Athen, Lampakis, mit Ehren zu nennen. Er schrieb einen raisonnierenden Katalog über die Hagiographie der ersten neun Jahrhunderte, ferner eine *Εἰσαγωγή*, ergiebig für die Ikonographie byzantinischer Zeit.[4] Das wenige, was sonst geleistet wurde, besorgten fremde Forscher und hätte wenigstens ein Grab in den Publikationen der athenischen *Χριστιανικὴ ἀρχαιολογικὴ ἑταιρία* (seit 1893) verdient.

§ 22. Besser wie in den übrigen Ländern, von Italien abgesehen, war das Feld in **Deutschland** vorbereitet, als de Rossis Entdeckungen die Aufmerksamkeit weiterer Kreise weckten. Diese Fürsorge verdanken wir vor allem dem Berliner Theologen Ferdinand Piper (1811—1889), der zuerst archäologische Denkmäler in die Theologie einführte und ein christlich-archäologisches Museum in Deutschland gründete. Als Früchte seiner Reisen und Kollegien die er seit 1843 ausarbeitete, erschienen Beiträge zur Ikonographie und älteren Kunstgeschichte, zunächst in Einzeldarstellungen über

[1] History of early christian art. New-York 1895.

[2] The church of Sta Sophia. London, New-York 1894.

[3] Christian art and Archaeologie. London 1901.

[4] *Χριστιανικὴ Ἁγιογραφία τῶν ἐννέα πρώτων αἰώνων* (1—842). Athen 1896. — *Γενικὴ εἰσαγωγὴ εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν*. Athen 1897.

den ältesten christlichen Bilderkreis,[1] die Mythologie und Symbolik der Kunst,[2] dann in zahlreichen Aufsätzen in dem von ihm redigierten Evangelischen Kalender (seit 1851), endlich in seinem umfassenden und grundlegenden Werk über die Theologie der Monumente.[3] Fast gleichzeitig mit Piper widmete sich H. Merz in Marbach der Kritik und Auslegung älterer Denkmäler,[4] ohne dabei aber über Deutschland und Frankreich hinauszugehen. Sehr beachtenswerte Arbeiten lieferte Ferdinand Becker, der u. a. über das palatinische Spottkreuz,[5] die Fischbilder,[6] die Sigle Dis Manibus[7] schrieb. Von katholischer Seite wirkte zunächst Braun in Bonn als Vorsitzender des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande anregend.[8] Münz in Frankfurt a. M. befaßte sich viel mit der altchristlichen Symbolik.[9] F. H. Krüll gab ein Lehrbuch heraus.[10] Es verarbeiteten den archäologischen Stoff Männer wie Hefele, Döllinger, Wolter, Probst, während die antiquarische Tätigkeit anderer, eines Alt, Radowitz, Menzel, Kreuser mehr das Mittelalter betraf. Letzteres gilt auch von den kunsthistorischen Studien von E. Förster, Springer, Rahn, v. Wilmowsky, Richter usw. Freilich veranlaßte Zestermanns gediegene Schrift über die Entstehung der Basilika[11] Kontroversen, bei denen auch diese Männer

[1] Der älteste christliche Bilderkreis, in der Deutschen Ztschr. für christl. Wissenschaft. Berlin 1856. — Verschollene und aufgefundene Denkmäler, in Theol. Studien u. Kritiken 1861. — Beide Zeitschriften enthalten ebenso wie die Jahrbücher für Theologie und die Ztschr. für Kirchengeschichte zahlreiche weitere Arbeiten Pipers, so über die Entwicklung der Kreuzbilder, die Darstellung der Offenbarungen u. a.

[2] Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst. Weimar 1847, 1851.

[3] Einleitung in die monumentale Theologie. Gotha 1867. — Charakteristik von H. Bergner in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst". Göttingen 1898.

[4] Die Entwicklung der christl. Kunst. Deutsche Vierteljahrsschr. 1843. — Übersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale christlichen Architektur ꝛc. in Schwaben, Kunstblatt 1843 ꝛc.

[5] Das Spottkruzifix der römischen Kaiserpaläste. Breslau 1866.

[6] Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches. Breslau 1866. Vgl. auch seine Wand- u. Deckengemälde der römischen Katakomben. Gera 1876.

[7] Die heidnische Weiheformel D · M auf altchristlichen Grabsteinen. Gera 1881.

[8] Vgl. Nekrolog in den „Jahrbüchern" des Vereins 1864, 1—12.

[9] Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde VIII.

[10] Christliche Altertumskunde. Regensburg 1856. 2 Bde. Veraltet.

[11] D[illegible]. Die antiken und die christlichen Basiliken. Leipzig 1847.

ihr Urteil abgaben und andere, wie Hübsch,[1] Salzenberg,[2] Osten,[3] sich eingehend mit dem christlichen Altertum befaßten.

Die Verwertung der de Rossischen Resultate beginnt in Deutschland mit dem Erscheinen der Roma Sotterranea des Freiburger Kirchengeschichtsprofessors Franz Xaver Kraus (1840–1901), der von da ab eine führende Stellung im Betriebe unserer Wissenschaft einnahm. Über Leben und Entwicklungsgang dieses bedeutsamen Mannes vergleiche man die treffliche Biographie von Prof. Braig.[4] Seine Programmschrift über das Studium der christlichen Archäologie wurde oben schon erwähnt. Die deutsche RS kam vier Jahre nach der englischen heraus und schließt sich wie diese eng an de Rossi an, besitzt aber in der zweiten Auflage selbständige Bedeutung.[5] Danach erschien sein vorbildlich gewordenes kunsttopographisches Werk über die Altertümer von Elsaß-Lothringen,[6] dem sich seit 1887 ein gleiches über badische Kunst und Altertümer anschloß, und von 1882 ab eine lexikalische Zusammenfassung der christlichen Altertümer in der „Realenzyklopädie“[7] (RE) nach französischem und englischem Vorbild, aber ungleich gründlicher. Eine Neubearbeitung wäre wünschenswert. Sehr wertvoll ist auch die Krausſche Sammlung der christlichen Inschriften des Rheinlandes.[8] Unter den zahlreichen sonstigen Schriften des Meisters handeln die kunstgeschichtlichen vom Codex Egberti, von den Wandgemälden in Reichenau, den Wandgemälden von St. Angelo in Formis. Die dort entwickelten Gedanken erschöpft seine prächtige Geschichte der christlichen Kunst, die von 1896 ab in Freiburg erschien und deren Abschluß in den Händen seines Schülers Jos. Sauer gesichert ist. Treffliche Übersichten über die neuesten Erscheinungen auf unserem

[1] Altchristliche Kirchen. Karlsruhe 1862.

[2] Altchristliche Baudenkmale von Konstantinopel. Berlin 1854.

[3] Bauwerke in der Lombardei. Darmstadt 1846—59.

[4] Zur Erinnerung an F. X. K., Freiburg 1902. — Enthält ein Verzeichnis Schriften (129 Nr.).

[5] Freiburg 1873; 2. Aufl. 1879. Vorher: Untersuchungen über die Blutampullen. Frankfurt 1868 u. Freiburg 1872. — Die Anfänge der christlichen Kunst. Leipzig 1872.

[6] Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen. 1876—92.

[7] Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen. Freiburg 1882 u. 1886, 2 Bde. — Die meisten Illustrationen sind aus Martignys Dictionnaire entnommen. Vgl. Wilperts Beiträge zur R. E., Zeitschr. für kath. Theologie. 1888.

[8] Die christlichen Inschriften der Rheinlande. Freiburg 1890—94, 2 Bde.

Gebiete gab Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft (seit 1879). Eine ähnliche kritische Übersicht hatte schon für die Jahre 1875—78 Viktor Schultze, Professor in Greifswald, einer der bedeutendsten Forscher auf protestantischer Seite, unternommen.[1] Ihm verdanken wir u. a. Untersuchungen über altchristliche Denkmäler, namentlich die Katakomben von Neapel,[2] Rom, Syrakus usw.[3] sowie ein vorzügliches Werk zur Archäologie der Kunst.[4] Neben Schultze nimmt der Berliner Kirchenhistoriker Nikolaus Müller eine erste Stelle in der Wissenschaft ein. Seine archäol. Beiträge zur neuen Auflage der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, namentlich „Inschriften", „Christusbilder", „Koimeterien" sind wahre Muster von Gründlichkeit und systematischer Arbeit. Zur Zeit beschäftigt diesen ausgezeichneten Gelehrten die Drucklegung eines Werkes über die jüdischen Katakomben, das auch für unser Gebiet von nicht zu unterschätzender Bedeutung werden wird.

Aus der Schule von Kraus, Schultze, Müller und des untengenannten Archäologen Johannes Ficker ging eine Reihe jüngerer Forscher hervor, welche ebenso wie die Vertreter ganz bestimmter Gebiete, z. B. Franz Bock († 1899) und Forrer für die Textilien, Hans Gräven für die Elfenbeinwerke an Ort und Stelle Erwähnung finden. Auch zahlreiche größere Aufsätze in Zeitschriften verwandter Disziplinen können hier nicht angemerkt werden. Im allgemeinen hervorgehoben sei Johannes Fickers periodische Publikation christlicher Denkmäler, die zuerst unter dem Titel „Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter", neuerdings als „Studien über christliche Denkmäler" erscheinend, eine Reihe gediegener Monographien von Mitius, Stuhlfauth u. a. gezeitigt hat.[5] Eine

[1] Zeitschrift für Kirchengeschichte Bd III. Eine Bibliographie, wie E. Hübner sie für die klassische Altertumswissenschaft (2. Aufl. Berlin 1889) gab, wäre wünschenswert.

[2] Die Katakomben von St. Gennaro dei Poveri in Neapel. Jena 1877.

[3] Archäologische Studien über altchristliche Monumente. Wien 1880. — Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten, ihre Geschichte und ihre Monumente. Leipzig 1882. — Der theologische Ertrag der Katakombenforschung. Ebda 1882. — Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung. Ebda 1889. Vgl. auch seine Geschichte des Untergangs des griech. römischen Heidentums. Ebda 1887, 1891.

[4] Archäologie der altchristlichen Kunst. München 1895.

[5] Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter. Leipzig 1895—1901. — Dieselben erscheinen als neue Folge seit 1902 unter dem erweiternden Titel: Studien über christliche Denkmäler in zwangloser Folge jährlich 2—3 Hefte.

andere Zeitschrift von protestantischer Seite (F. v. Quast und H. Otte)[1] kam ebenso wie das 1896 in München gegründete illustrierte Zentralblatt für christliche Altertumskunde (G. A. Müller) nicht über den Versuch hinaus. Dafür brachten verschiedene Akademieblätter, Altertumsorgane, kirchliche Kunstblätter und theologische Fachzeitschriften häufig Beiträge.[2] Man orientiert sich in dieser Hinsicht am schnellsten in Prof. Kirschs „Anzeiger für christliche Archäologie" (ständige Rubrik in der RQS seit 1900), für den Orient und die byzantinische Epoche in der Zeitschrift des deutschen Palästinavereins, den wertvollen Literaturberichten in Baumstarks Oriens christianus und in Krumbachers Byzantinischer Zeitschrift. Erstere besorgt der Herausgeber selbst, letztere der Grazer Professor Joseph Strzygowski, in dem wir den energischen Vorkämpfer jener Richtung zu schätzen haben, welche die Frage nach der künstlerischen Dominanz Roms oder des Orients, soweit es sich um altchristliche und byzantinische Kunst handelt, zugunsten des Orients entschieden wissen will; wir kommen auf seine einschneidende und äußerst befruchtende Tätigkeit wiederholt, namentlich im vierten Buche zurück. Hier sei auf das wichtigste Produkt derselben verwiesen, den während der Drucklegung dieses Abschnitts erschienenen Katalog der koptischen Denkmäler des Kairiner Museums,[3] welcher eine Ergänzung zu dem S. 44 zitierten Werke Gruns und vereint mit diesem die Basis zur Würdigung eines völlig verkannten Kunstzweiges bildet.

[1] Zeitschrift für christliche Archäologie und Kunst. Leipzig 1856—58.

[2] Die wichtigsten kirchlichen Kunstblättter sind: Christliches Kunstblatt, Stuttgart seit 1858. — Organ für christl. Kunst, Köln 1857—73. — Kirchenschmuck, Stuttgart 1857—70. — Der Kirchenschmuck, Graz 1870 ff. — Archiv f. christl. Kunst, Stuttgart 1882 f. — Zeitschrift für christl. Kunst, Düsseldorf 1880 ff. — Die christl. Kunst. München 1904.

[3] Catalogue général des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire Vol. XII: Koptische Kunst von Josef Strzygowski. Vienne 1904.

Dritter Abschnitt.

Quellen und Hilfsmittel. Kritik.

K. Sittel, Archäologie der Kunst a. a. O. Kapitel III u. IV. — Armellini, Lezioni di archeologica cristiana. Roma 1898. — O. Marucchi, Élements d'Archéologie chrétienne I. Paris-Rome 1900, introduction.

Als Voraussetzung und notwendige Präambula zu einer erfolgreichen Betätigung in der christlichen Archäologie muß gefordert werden neben entsprechender Kenntnis der Antike eine solche der altchristlichen Schriftquellen des Abend- und Morgenlandes einschließlich ihrer häretischen Literatur und der Apokryphen. Daneben erweisen sich der systematischen Forschung noch ganz bestimmte Teile der Literatur als vorzügliche indirekte Hilfsmittel. Von diesen literarischen Quellen sowie von den direkten Hilfsmitteln: Ausgrabungen, Aufnahme und Sammlung der Denkmäler (Museen), Errichtung von Lehrstühlen, Kongressen, soll im folgenden die Rede sein.

Literarische Quellen. Zu den wichtigsten indirekten Hilfsmitteln zählen die Märtyrerakten, gewisse Kalender, das Papstbuch, Sakramentarien, Itinerarien, Cömeterialkataloge und Inschriftencodices.

§ 23. Märtyrerakten (Acta, Passiones martyrum). Sie enthalten versteckt unter groben Zutaten und Verschönerungen vielfach historische Notizen von Wert für das Verständnis der Denkmäler und Inschriften, bilden also einen gewissen Ersatz für die verlorengegangenen offiziellen Acta proconsularia, praesidialia oder iudiciaria, auf denen einige von ihnen beruhen (z. B. die der diocletianischen Märtyrer Tarrachus, Probus, Andronicus ums Jahr 304). Die verhältnismäßig wenigen echten — Beispiele: Pionius, Polykarp, Perpetua und Felicitas, Märtyrer von Lyon, Cyprianus, die Scillitaner — und authentischen sowohl wie die überarbeiteten, ja sogar gefälschte — die antiken Märtyrerromane (wozu auch apokryphe Apostellegenden zählen), Schauspielerlegenden, Überarbeitungen heidnischer Mythen, müssen deshalb herangezogen werden. Bleibt des Mauriner Ruinart[1] handliches Erstlingswerk

[1] Acta primorum martyrum sincera et selecta. Paris 1689, 2. Aufl. 1689. Hierzu Le Blant, Les actes des martyres. Paris 1882 und desselben Les acta martyrum et leurs sources in »Les persécuteurs et les martyrs«. Paris 1893. — Gute Orientierung über die ältesten gibt Preuschen bei Harnack, Geschichte

dabei mit entsprechender Vorsicht zu benützen, so werden doch in den meisten Fällen die Akten der Bollandisten herangezogen werden müssen, die seit 1894 in ihren Ergänzungsbänden zu den Analecta Bollandiana das Verzeichnis der gedruckten griechischen und lateinischen Märtyrerakten bieten, während die Texte der Märtyrerakten in den eigentlichen Acta, in zweiter Linie in den Analecta zur Publikation gelangen. Letztere bieten überdies in ihren Literaturberichten eine kritische Betrachtung der einschlägigen Erscheinungen. Albert Ehrhard gedenkt eine neue Sammlung der echten griechischen Akten im Auftrage der Berliner Kirchenväterkommission zu veranstalten, während die lateinischen vielleicht dem Wiener Corpus einverleibt werden. Um die Katalogisierung der gedruckten Akten sowie um die Textkritik haben bisher die Bollandisten (Acta Sanctorum) sich am meisten verdient gemacht.

Neuerdings schenkt man den wertvollen orientalischen Akten wieder mehr Beachtung, namentlich den koptischen, armenischen und syrischen. Für die syrischen Akten bezw. Texte bietet u. a. ein von P. Bedjan herausgegebenes Corpus[1] Material, das jedoch der Sichtung bedarf. „Es wäre zu wünschen, daß die zahlreichen syrischen und übrigen orientalischen Märtyrerakten, wie sie im British Museum, in Rom, Paris und anderswo handschriftlich liegen, alle durch kritische Ausgaben und gute Übersetzungen der Forschung zugeführt würden, die dadurch sicher auf das kräftigste gefördert würde.“[2] Einen ersten Schritt in dieser Beziehung bedeutet die Gründung der Zeitschrift Oriens christianus (s. S. 38). Zusammenfassendes über die koptischen Akten werden wir von Karl Schmidt in Bälde erwarten dürfen. Vorläufig müssen kleine Sammlungen von H. Hyvernat, Fr. Rossi u. a. genügen.[3] Alles Material soll

der altchr. Lit. I. 807 ff. — Für die neuere Forschung A. Ehrhard, Die altchristliche Literatur und ihre Erforschung von 1884—1900. I. 541 sowie Leclercq in Cabrol, Dictionnaire I 373—446, wo Bestand u. Literatur musterhaft verzeichnet sind.

[1] Acta martyrum et sanctorum. Paris 1890—97, 7 Bde. — Vgl. auch Wright, a short history of Syriac literatur. London 1894. 63 f. und besonders Duval, Littérature syriaque. Paris 1899, 120—166.

[2] Ehrhard a. a. O. S. 544.

[3] H. H., Les actes des martyres de l'Égypte etc. Paris 1886; dazu Album de palaeographie copte. Paris et Rom 1888. — F. R., Un [illegible] in den Atti della R. Accademia dei Lincei, Ser. V. 1893. — Kritische Studie von Amélineau, Les actes des martyres de l'église copte. Paris 1890.

nun ediert werden im Corpus scriptorum christianorum orientalium von Chabot, Guidi, de Vaux und Hyvernat, einzelnes wohl noch rascher in der Patrologia orientalis von Graffin.

§ 24. Martyrologien und Kalendarien. Die wichtigsten unter ihnen, die kalendarisch-statistischen Martyrologien entstanden durch Vereinigung der Nekrologien und Festkataloge gewisser Kirchen und sind nicht mehr in den Originalen, sondern in der kompilatorischen Form des Martyrologium Hieronymianum (V. Jahrh.) vorhanden, um dessen Herausgabe, wie oben S. 32 f. ersichtlich, de Rossi und Duchesne sich verdient machten.[1] In dieser Publikation werden die wichtigsten, aus einem Architypus von Auxerre (VI. Jahrh.) geflossenen Handschriften dieses Martyrologiums mit mustergültigem kritischen Apparat verglichen. Ein Teil der verlorenen Quellen, auf denen diese Kompilation von religiösen Kalendernotizen fußt, waren, wie es scheint, für das Abendland der gleich zu nennende philocalianische Kalender, ein Kalender von Karthago aus früher Zeit, und für das Morgenland das Martyrologium einer kleinasiatischen Kirche, welches W. Wright in einer syrischen (nitrischen) Handschrift vom Jahre 411 auffand, allerdings in erweiterter Gestalt. Dies letztere beruht z. T. auf verlorenen griechischen und bithynischen (arianischen) Provinzialkalendern älterer Zeit.[2] Die jüngeren Martyrologien von Beda, Rhaban bis auf das von Baronius revidierte Martyrologium Romanum haben weniger Belang. Auch die Kalendernotizen der Capitularia Evangeliorum seien erwähnt. Besondere Beachtung erheischt der genannte, wohl ums Jahr 336 entstandene philocalianische Almanach, der in einer vom Kalligraphen Furius Dionysius Philocalus besorgten erweiterten Redaktion vom Jahre 354 auf uns gelangte. Dieser ehedem reich illustrierte Chronograph bietet einen Depositionskatalog der römischen Bischöfe von

[1] Vgl. neuerdings Achelis, Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert. Göttingen 1900. Neue Folge der Abhandlg der K. Gesellsch. der WW. III) und Dufourcq, Étude sur les gesta martyrum romains. Paris 1902. Sehr wichtig ferner: Urbain, Ein Martyrol. d. christl Gemeinde zu Rom am Anf. des V. Jahrh. Leipzig 1901 (T. u. U. N. F. IV 3 und Kneller, Heortologie. Freiburg 1901, 109—234.

[2] Übersetzung bei E. Egli, Altchristliche Studien, Martyrien, Martyrologien ältester Zeit. Zürich 1887 S 5. 29 und Lietzmann, Die drei ältesten Martyrologien. Bonn 1903. Ediert von Wright im Journal of sacred literature 1865 66 VIII. Mustergültige Neuausgabe mit Rekonstruktion des griechischen Textes von Duchesne in Acta SS. Nov. II 1 p. LII—LXV.

255—352, ferner einen Depositionskatalog der Märtyrer, drittens einen Katalog der römischen Bischöfe von Petrus bis auf Liberius. Nach diesem Papste benennt man das Verzeichnis auch liberianischen, nach dem ersten Editor, dem Jesuiten Ägidius Bucher bucherianischen Katalog.[1] Speziell für die de Rossischen Entdeckungen war das Papstverzeichnis mit seinen Depositionsangaben ein guter Wegweiser. Wegen seines allgemeineren Interesses möge als Beispiel die Depositio martyrum hier ihren Platz finden:

VIII kl. Ianu | natus Christus in Betleem Iudeae.
XIII kl. Feb. | Fabiani in Calisti | et Sebastiani in Catacumbas.
XII kl. Feb. | Agnetis in Nomentana.
VIII kl. Martias | natale Petri de catedra [= Antiochiae].
non. Martias | Perpetuae et Felicitatis Africae.
XIIII kl. Iun. | Partheni et Caloceri in Calisti, Diocletiano VIIII et Maximiano VIII cons.
III kl. Iul. | Petri in Catacumbas. | et Pauli Ostense. Tusco et Basso cons. [= Translatio]
VI idus | Felicis et Filippi in Priscillae. | et in Iordanorum Martialis Vitalis Alexandri | et in Maximi Silani. Hunc Silanum martirem Novati furati sunt. | et in Praetextati Ianuari.
III kl. Aug. | Abdos et Semnes in Pontiani, quod est ad ursum pileatum.
VIII idus Aug. | Xysti in Calisti. | et in Praetextati Agapiti et Felicissimi.
VI idus Aug. | Secundi Carpoferi Victorini et Severiani Albano | et Ostense VII ballistaria Cyriaci Largi Crescentiani Memmiae Iulianae et Smaragdi. [ballistaria = milliario]
IIII idus Aug. | Laurenti in Tiburtina.
idus Aug. | Ipoliti in Tiburtina. | et Pontiani in Calisti.
XI kl. Septemb. | Timotei, Ostense.
V kl. Sept. | Hermetis in Basillae Salaria vetere.
non. Sept. | Aconti in Porto, et Nonni et Herculani et Taurini.
V idus Sept. | Gorgoni in Lavicana.
III idus Sept. | Proti et Iacincti in Basillae.
XVIII kl. Octob. | Cypriani Africae. Romae celebratur in Calisti.
X kl. Octob. Basillae, Salaria vetere, Diocletiano IX et Maximiano VIII consul.
pri. idus Octob. | Calisti in via Aurelia, milliario III.
V idus Nov. | Clementi Semproniani Claudi Nicostrati in comitatum.
III kl. Dec. | Saturnini in Trasonis.
idus Decem. | Ariston in portum.

[1] De doctrina temporum. Antwerpen 1634. — Mommsens Ausgabe des „Chronographen vom Jahre 354" erschien 1850 in den Abhandlungen der Kgl. sächs. Gesellschaft der WW., phil. hist. Klasse, I; vgl. CIL I, 333 ff. und Mon. Germ. SS. antiquissimi IX.

Der Kalender erweist sich als gemischt martyrologisch-hagiologisch. In den jüngeren Kalendern tritt dies kompilatorische Element naturgemäß noch deutlicher hervor. So zählt das Calendarium Africanum vetus von Karthago (Ende des 5. Jahrh.) unter seinen 80 Namen 10 Bischofsdepositionen.[1] Ein schon einige Dezennien früher verfaßter Kalender des Polemius Silvius (448) enthält 5 Herren- und 6 Märtyrergedenktage.[2] Von einem noch älteren thrakischen Kalender aus dem 4. Jahrhundert ist nur ein Bruchstück überliefert.[3]

§ 25. Der Liber Pontificalis (Episcopale, liber episcopalis, gesta pontificum usw.), eine Reihe von Anastasius Bibliothecarius (9. Jahrh.) überlieferter papstbiographischer Daten der ältesten Zeit, zeigt in mancher Beziehung Verwandtschaft mit den besprochenen Kalendernotizen, ja er beruht z. T. auf noch älteren Vorlagen. Die einzelnen Papstviten sind allmählich, die älteste Gesamtversion ist um die Wende des 5. Jahrhunderts entstanden. Daraus ergibt sich von selbst der verschiedene Wert bestimmter Partien des von Petrus bis Nikolaus I. (867) bezw. Stephan VI. (891) reichenden Werkes, in dessen Erklärung der Archäologe am besten Duchesne folgt.[4] Ein Bild seiner Anlage sowie seiner Abhängigkeit von älteren Quellen möge die Gegenüberstellung zweier Pontifikate mit den Angaben des philocalianischen Katalogs vermitteln.

Episcoporum urbis catalogus:	Liber Pontificalis:
[236—50] Fabius ann. XIIII m. I d. V. Fuit temporibus Maximi et Gordiani et Filippi, a cons. Maximiniani et Africani usque Decio II et Crato. Passus XII kl. Feb. Hic regiones divisit diaconibus et multas fabricas	Fabianus natione Romanus, ex patre Fabio, sedit annos XIII menses XI dies XI. Fuit autem temporibus Maximini et Gordiani et Philippi a consulatu Maximini et Africani usque Decio II et Grato. Hic regiones divisit VII diaconibus et fecit subdiaconos VII qui VII notariis imminerent, ut gesta martyrum in integro fideliter colligerent. Et multas fabricas per coemeteria fieri praecepit. Hic martyrium passus est XIIII kal. Februarias. Post passionem vero eius

[1] Ediert von Mabillon, Vetera Analecta III 398 ff.

[2] Vgl. Mommsen a. a. Orte.

[3] Mai, Scriptorum vet. nova collectio V 1 p. 66—68.

[4] Liber pontificalis. Paris 1886. — Eine neue Ausgabe, deren ausgezeichnete Prolegomena hervorzuheben sind, erscheint in den Monumenta Germaniae unter dem Titel Gesta pontificum Romanorum. Bd I besorgt von Mommsen. Berlin 1898. Dazu Duchesne, Mélanges d'arch. et d'hist. 1898, 381—417.

per cimiteria fieri iussit. Post passionem eius Moyses et Maximus presbyteri et Nicostratus diaconus comprehensi sunt et in carcerem sunt missi. Eo tempore supervenit Novatus ex Africa et separavit de ecclesia Novatianum et quosdam confessores, postquam Moyses in carcere defunctus est, qui fuit ibi m. XI d. XI.

Moyses et Maximus presbyteri et Nicostratus diaconus comprehensi sunt et in carcerem missi. Eodem tempore supervenit Novatus ex Africa et separavit de ecclesia Novatianum et quosdam confessores, postquam Moyses presbyter in carcere defunctus est; qui fuit ibi menses XI dies XI et sic multi Christiani fugerunt per diversa loca. Hic fecit ordinationes V per menses Decembres; presbyteros XII, diaconos VII episcopos per diversa loca numero XI. Qui etiam sepultus est in coemeterio Callisti via Appia XIII. kal. Februarias et cessavit episcopatus dies VI.

[337—52] Iulius ann. XV. m. I d. XI. Fuit temporibus Constantini, a consulatu Feliciani et Titiani ex die VIII id. Feb. in diem pridie idus Apr. Constancio V et Constancio Caes. Hic multas fabricas fecit: basilicam in via Portuense milliario III; basilicam in via Flaminia mil. II quae appellatur Valentini, basilicam Iuliam, quae est regione VII iuxta forum divi Traiani; basilicam trans Tiberim regione XIIII iuxta Calixtum; basilicam in via Aurelia mil. III ad Calistum.

Iulius natione Romanus ex patre Rustico sedit annos XV menses II dies VI. Fuit autem temporibus Constantii filii Constantini, haeretici, a consulatu Feliciani et Titiani ex die VIII Id. Februar. in diem prid. Id. April. Constantio V et Constantio Caesare consulibus. Hic multas fabricas fecit; basilicam in via Portuensi milliario III basilicam in via Flaminia milliario II, quae vocatur Valentini, basilicam Iuliam, quae est regione VII iuxta forum divi Traiani, basilicam trans Tiberim regione XIIII iuxta Callistum, basilicam in via Aurelia milliario III ad Callistum. Hic constitutum fecit ut nullus clericus causam quamlibet in publico ageret, nisi in ecclesia tantum et ut notitia, quae omnibus pro fide ecclesiae est, per notarios colligeretur et ut omnium monumentorum in ecclesia per primicerium notariorum confectio celebraretur, sive cautiones vel instrumenta aut donationes vel commutationes . . . . . . clerici in ecclesia per scrinium, sanctum celebrarent. Hic fecit ordinationes . . . . Qui etiam sepultus est via Aurelia in coemeterio Calepodii, milliario III ab urbe Roma prid. Id. Aprilis; et cessavit episcopatus dies XXV.

§ 26. **Liturgische Bücher.** Auch die alten Sakramentarien und Ordines bewahrten gebetsformularistische, topographische und hagiologische Notizen von Wert für unsere Disziplin. Es kommt in Betracht zunächst das Sacramentarium Leonianum eines Veroneser Codex vom 7. Jahrhundert. Dieses Meßbuch entstand

nach Duchesne in der Zeit zwischen 538 und 590. Es ist römischen Ursprungs und wurde vom ersten Herausgeber Leo I. zugeschrieben. Von dem dem Papste Gelasius zugeschriebenen ebenso alten gallischen Sacramentarium Gelasianum existieren verschiedene Exemplare, das älteste wohl auch vom 7. Jahrhundert. An dritter Stelle kommt das Sacramentarium Gregorianum (Gregor I.), dessen römischer Charakter für den Grundstock, der durch Hadrian I. nach dem römischen exemplar authenticum an Karl den Großen geschickt wurde, ganz unzweifelhaft ist, während der Anhang wohl dem Kreise Alkuins angehört. Duchesne verlegte es ins neunte Jahrhundert.[1] Die zum Teil auf ältesten Vorlagen beruhenden Ritualien derselben Zeit, der Ordo Romanus I[2] sowie der Ordo von St. Amand,[3] beide römisch, leiten schon zum Mittelalter über. Für einzelne Länder kommen zur Geltung neben den noch ungenügend untersuchten Quellen der mailändischen Liturgie[4] für Gallien die Expositio brevis antiquae liturgiae Gallicanae des sechsten Jahrhunderts[5] und das Missale Gothicum,[6] welches aufs sechste, das Missale Gallicanum vetus,[7] das zum 5. Jahrhundert zurückreicht, vielleicht auch das Sacramentarium Gallicanum[8] aus Bobbio, das auch keltisches (irisches) Material bietet. Die Lektionarien, jüngeren Ritualien und das spanische Missale mixtum bleiben vorläufig außer Betracht, weil die Nibelungenschätze, die sie bergen, noch ungehoben sind. Von älteren spanischen Quellen ist eben, abgesehen von Isidors Schriften und einigen Konzilsakten, nichts

[1] Alle drei Sakramentarien sind leicht zugänglich bei Mabillon, Liturgia Romana vetus. Roma 1748 tom. I p. 288. 484. II p. 1 (Migne Patrologia Latina LV, 21 LXXIV, 1055 LXXVIII, 25). Vgl. im allgemeinen Probst, Die ältesten röm. Sacramentaria et Ordines. Münster 1892 sowie Ebner, Quellen u. Forsch. zur Geschichte und Kunstgeschichte des Missale Romanum. Freiburg 1896, 373 ff. und die bei Drews, Artikel Messe, in der Realenzyklopädie für protest. Theologie und Kirche XII 697—723 verzeichnete Literatur.

[2] Mabillon, Museum Italicum II. Paris 1689, Migne, PL. a. a. O. 2[illegible] f. die in tironischen Noten überlieferte Kollekten-Sammlung von Bobbio: Mercati, Studi e Testi. Roma 1902 p. 32 ff.

[3] Duchesne, Origines du culte chrétienne. 2. Aufl. p. 439.

[4] Migne PL. XVI, 418; vgl. CXXXVIII, 863.

[5] a. a. O. LXXII, 89.

[6] Muratori a. a. O. II 509; Migne, PL. LXXII, 225.

[7] Muratori a. a. O. p. 667. Migne a. a. O. p. 339.

[8] Muratori a. a. O. p. 761; Migne p. 447.

erhalten. Für Angelsachsen wird neben dem Sacramentarium Gallicanum das im siebten Jahrhundert verfaßte Dubliner Missale (sog. Stowe Missale) einiges bieten.[1]

§ 27. Hodoeporica (Itineraria) von der Art, wie Pausanias seine *Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος* schrieb, oder rein topographische Reiseführer, die im Altertum zunächst militärischen Zwecken dienten (Itinerarium Antonini, I. Hierosolymitanum, I. Alexandri), weist ähnlich erst die nachkonstantinische Zeit auf. Umsomehr begrüßen wir in dem jüngsten Funde der palästinensischen Mosaiklandkarte

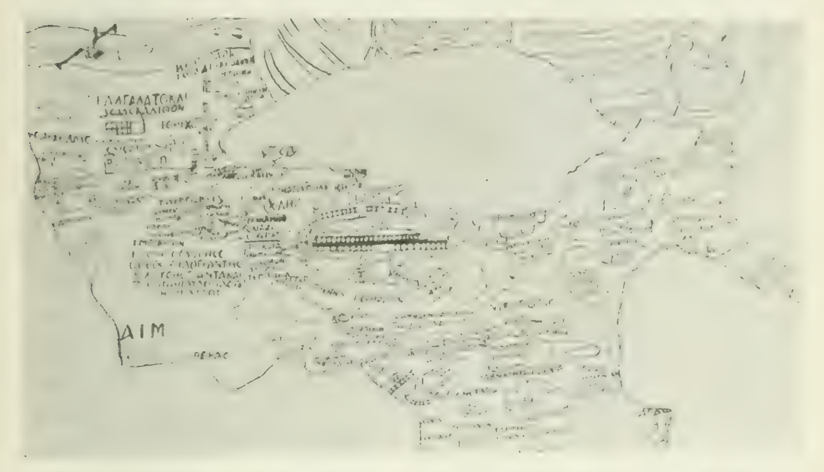


Fig. 3. Jerusalem und Umgebung auf der Mosaiklandkarte von Madaba.

zu Madaba ein kleines Äquivalent gegenüber dem augustäischen orbis pictus auf paganer Seite oder der severianischen forma urbis Romae. Vermöge ihrer reichen Detailangaben über Kirchenbauten altchristliche Gebräuche bleiben die Angaben der Pilgerbücher im Vordergrunde des Interesses. Es waren sowohl Reiseberichte als eigentliche Führer, die sich in zwei Hauptgruppen, in die peregrinationes ad loca sancta des Herrn mit Jerusalem und in diejenigen ad sepulchra martyrum mit Rom im Mittelpunkte scheiden. Es ist keine Frage, daß manche dieser Schriften noch, wenigstens in Abschriften, ihrer Entdeckung harren. Für die älteste Zeit werden vorläufig spärliche Notizen bei den Kirchenschriftstellern genügen müssen, wie beispielsweise für die erste, palästinensische Gruppe

[1] Transactions of the Roy. Irish Academy XXVII, 7 (Dublin 1886).

bei Hieronymus, Evagrius und in der Sammlung des Metaphrasten (Acta Melaniae).[1] Die ältesten nachweisbaren Aufzeichnungen sind die des Pilgers von Bordeaux und die der hl. Silvia zugeschriebene. Dazu kommt in späterer Zeit der Bericht des gallischen Bischofs Arnulf über seine Palästinafahrt. Die sog. Peregrinatio Sanctae Silviae fand zur Zeit Theodosius d. Gr. statt, und schon Petrus Diaconus berichtete darüber in seinem Liber de locis sanctis. J. F. Gamurrini glückte es i. J. 1887, in einem Arretiner Codex den allerdings nicht vollständigen Originaltext zu entdecken.[2] Er handelt von den Reisen am Sinai, der Wüste Pharan, zum Grabe Jobs, Berg Nebo, Mesopotamien &c. und namentlich von der Feier des Kirchenjahres in Jerusalem. Der übrige Teil, der wohl auch auf eine frühere Reise der Verfasserin in die Thebais einiges Licht warf, ist bisher nicht wiedergefunden. Weniger genau und detailliert ist Arnulfs Bericht aus dem 7. Jahrh. Dieser Bischof hatte Palästina, Syrien, Konstantinopel, Alexandrien und viele Inseln besucht, ward vom Sturm nach England verschlagen, wo Adamnanus, Mönch von Jona in Schottland, die Schilderungen des Bischofs und seine Kirchenpläne aufs Wachs und Pergament niederschrieb. Seine drei von Beda überlieferten Bücher De locis sanctis[3] behandeln 1) Jerusalem mit seinen Kirchen und Reliquien, 2) die Denkmäler Bethlehems, altbibl. Gräber, Mambre, Jericho, Jordangegend, Nazareth, Tabor, Damaskus, Syrien, Alexandrien, 3) Konstantinopel.

Auf Quellen des 7. Jahrh. geht auch ein im Original nicht mehr erhaltenes Pilgerbuch von Kreuzfahrern zurück, welches Wilhelm von Malmesbury in seine Gesta regum Anglorum[4] aufnahm und das schon der zweiten Gruppe zuzuzählen ist. Auch die armenische Beschreibung der loca sancta durch Moses Kagankatvatsi wird aus dem 7. Jahrh. hergeleitet.

[1] Zusammenstellungen von berühmten Jerusalem- und Rompilgern bei Gretser, De sacris peregrinat. in seinen Opp. (Ratisb. 1734) tom. IV. Für erst. vgl. auch R. Röhricht, Die Deutschen im Hl. Land. Innsbruck 1894.

[2] S. Silviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta. Romae 1888. Vgl. Dom Férotin, Le véritable auteur de la P. S.: la vierge espagnole Etheria, in Revue des questions hist. 1903, 367—397.

[3] Abgedruckt bei Mabillon, Ann. O. S. B. III.

[4] In der Ausgabe von T. Hardy, London 1840 II p. 359 ff. in der Frankfurter Ausgabe von 1601 tom. IV. p. 134.

Die zweite Gruppe von Itinerarien knüpft weniger an die Erinnerungen der Geschichte Jesu und der altbiblischen Zeit an, als an die der Apostel und Märtyrer und verteilt sich demgemäß auf Orient und Occident. Für ersteren sind trotz des früheren Pilgerflusses zum Thomas- (Edessa) und Andreasgrabe (Konstantinopel) keine Berichte erhalten; die abendländischen aber konzentrieren ihr Interesse namentlich auf Rom und sind in mittelalterlicher Redaktion erhalten, deren Kern freilich weit zurückgeht. Kein eigentliches Itinerar ist das kostbare Ölverzeichnis des von der lombardischen Königin Theodolinde nach Rom entsandten Presbyter Johannes. Die von G. Marini[1] edierte Originalschrift liegt im Schatze der lomb. Krone zu Monza. Johannes hatte seiner Herrin als mittelbare Reliquien in einer Reihe von Krüglein Öl von den Grablampen vieler Märtyrer mitgebracht, zugleich mit einem Index darüber: Notitia de olea ss. martyrum, qui Romae in corpore requiescunt. Das älteste Itinerar der zweiten Gruppe ist das Einsiedlense aus dem 8. Jahrh., bereits von Mabillon nach dem Original in der Stiftsbibliothek zu Einsiedeln ediert.[2] Es enthält u. a. eine Sylloge von Inschriften. Kurze Angaben enthält die Würzburger Schrift De locis scorum martyrum quae sunt foris civitatis Romae,[3] deren Architypus wahrscheinlich auf einem der Salzburger Itinerare beruhte, welche die Mönche von St. Emmeran 1777 und später in mustergültiger Weise de Rossi edierten.[4]

§ 28. Mirabilia, Cömeterialkataloge usw. stehen in engem Zusammenhang mit der vorigen Gruppe. Sie betreffen ausschließlich Rom. Man unterscheidet füglich sechs Klassen von Mirabilien:

1. die Descriptio plenaria totius Urbis (12. Jahrh.),
2. die Graphia aurea Urbis Romae (13. Jahrh.),
3. Mirabilia civitatis Romae (14. Jahrh.),
4. gekürzte und interpolierte Mirabilia (14.—15. Jahrh.).

[1] I papiri diplomatici raccolti ed illustrati. Roma 1805. Vgl. G. Bonavenia, La silloge di Verdun e il papiro di Monza. Roma 1903 und hierzu Marucchi im NB 1903, 321—368.

[2] Vetera analecta IV. Neueste und beste Ausgabe von Lanciani in Monum. ant. pubbl. per cura della R. accad. dei Lincei I (1901) 438 ff.

[3] Herausgegeben von Eckert, comm. de rebus Franciae or. I p. 830.

[4] RS I cap. II; für das römische Pilgerwesen im allgemeinen vgl. die Dissertation von J. Zettinger, Die Berichte über Rompilger aus dem Frankenreiche bis zum Jahre 800. Rom 1900. RQS Suppl. XI.

5. Mirabilien der Renaissance (14.—15. Jahrh.): Polistoria Iohannis Caballini de Cerronibus etc.
6. Anonymus Magliabecchianus und Nomina ecclesiarum. (14. u. 15. Jahrh.)

Daneben gibt es natürlich Stadtbeschreibungen, die wie die von Dondi, Chrysolora, Bracciolini ihre Unabhängigkeit vom Schema der Mirabilia wahrten. Die wichtigsten römischen Mirabilien und Itinerarien sind in der handlichen Ausgabe von C. L. Urlichs leicht zugänglich.[1]

Es reihen sich diesen spezifisch römischen Quellen die Cömeterialverzeichnisse an. Einen derartigen Katalog fand de Rossi im Codex Vat. lat. 3851 (15. Jahrh.), der u. a. neben einem Regionalregister der Stadt die mittelalterlichen und antiken Benennungen römischer Cömeterien enthält und auf sehr alte Quellen zurückgeht. Einen älteren Text mit vollständigerem Katakombenverzeichnisse besitzt die Chigiana in Rom in Cod. A. V. 141, saec. XI, einen weiteren die Laurenziana in Florenz im Cod. 1554 saec. XII.[2] Nach dem Vorbilde Albertinis[3] finden sich dann ähnliche Verzeichnisse in zahlreichen gedruckten Itinerarien (Fulvio, Scotto usw.) des Mittelalters.

§ 29. Vermöge ihrer topographischen und sonstigen Angaben gebührt auch den Inschriftensammlungen des frühen Mittelalters Berücksichtigung, wie schon das Einsiedler-Itinerar sie versuchte. Die erste größere Sylloge (100 Nummern) brachten Mönche des 9. Jahrh. zusammen (Codex Vat.-Pal. 833). Aus derselben Zeit stammt die Sylloge Centulensis (Petersburg), über welche de Rossi im Bull. (1881 u. 1890) berichtete, während er die Inschriftensammlungen überhaupt im zweiten Bande der IVR ausführlich erörtert. Nachweise über die verhältnismäßig spärlichen nichtrömischen Syllogen findet man in der in unserem Abschnitte über die Topographie der Denkmäler für die einzelnen Länder notierten modernen epigraphischen Literatur.

[1] Codex urbis Romae topographicus. Wirceburgi 1871.

[2] Vgl. Stevenson im NB 1897, 255 ff. — Neben de Rossi RS I 130—133 und Bull. 1878, 44—48 kommen noch in Betracht Rampolla, Di un catalogo cimit. Romano, Roma 1900 und A. Baumstark, Verzeichnis der röm. Cömeterien bei Andrea Fulvio RQS 1901, 1—11.

[3] De Roma prisca et nova. Roma 1523 (fol. XLVII de coemeteriis sacris).

Schließlich sei noch auf den hohen Wert der griechischen und lateinischen Papyrusurkunden aufmerksam gemacht, deren erstes Generalregister im Archiv für Papyrusforschung I (Berlin 1901) vorliegt. Neben religionsgeschichtlichen Urkunden (libellus des libellaticus) haben sie topographisches Material geliefert. So bestätigt beispielsweise der Leydener Papyrus Z ausdrücklich, daß von Nomenhauptstädten der Thebais neben Ombos auch Syene-Elephantine Bischofssitz war und daß es auf Philä schon frühzeitig mehrere Kirchen gab.

Direkte Hilfsmittel ergeben sich der christlich-archäologischen Forschung aus der Gewinnung und Konservierung von Denkmälern einerseits, dann aber vor allem auch aus der Art ihrer wissenschaftlichen Propaganda, mit der die junge Disziplin sich bisher nur langsam die ihr gebührende Disposition erkämpft.

§ 30. Ausgrabungen und Funde. Wer lange im Süden lebte, weiß, wie oft nach einem starken Gewitterregen hier und dort die Erddecke weicht oder ganz einstürzt und so ein kostbares Denkmal freilegt. Meist sind es Grabfunde, die so der Zufall vermittelt, und gerade sie haben sowohl der profanen wie der christlichen Archäologie ihr wertvollstes und zahlreichstes Material geliefert. Auch die Entdeckung der römischen Katakomben, wie die von Herkulanum, sind dem zufälligen Spatenstich schlichter Arbeiter zu verdanken. Erst wenn ein solcher Fund gemacht war, ging man daran, die literarischen Quellen topographisch auszuziehen und zu graben. In neuerer Zeit bot zudem namentlich der Eisenbahnbau (Ägypten, Italien, Kleinasien usw.) gute Fundgelegenheit. Systematisch gingen in frühester Zeit eigentlich nur die Schatzgräber (Raubbau) vor, in zweiter Linie diejenigen, welche aus religiösen Gründen gruben. Das klassische Land der ersteren war der Orient. So manches Denkmal Kleinasiens und Ägyptens trägt noch heute Spuren ihrer rohen Arbeit,[1] gegen die der Bannfluch keiner Aufschrift schützte. Die vom Christentum unternommenen Grabungen auf dem Kalvarienberge, nach Märtyrergräbern u. dgl. erfüllten naturgemäß nur religiöse Zwecke. Zu ihnen zählen in gewissem Sinne auch die Arbeiten des Papstes Damasus. Aus wissenschaftlichem Interesse gruben zuerst Friedrich II. in

[1] Vgl. im allgemeinen Zappert in den Sitzungsberichten der K.K. Akademie zu Wien 1850 II 752 ff.

Sizilien und namentlich das gelehrte Volk der Renaissance, voran die Päpste, deren Bautätigkeit schon an und für sich reiche Funde vermittelte. Die ersten altchristlichen Funde wurden schon oben erwähnt, es waren die Hippolytstatue, die Jordanikatakombe und der Bassussarkophag. Der Bau von St. Peter brachte allein ein ganzes Museum zusammen. Zum Glück blieben denn auch eine Reihe offizieller Fundberichte aus den Tagen Pauls V. im Original erhalten,[1] und in der Folge hat die Literatur der RS alles Einschlägige verzeichnet. Prof. Lanciani, der bedeutendste lebende Topograph Roms, unternahm es zum erstenmal, eine Geschichte der römischen Ausgrabungen und Sammlungen zu schreiben. Sein Werk, das in vieler Beziehung grundlegend zu werden verspricht, beginnt mit dem XI. Jahrhundert und soll mit dem Ende der päpstlichen Herrschaft abschließen.[2] Es wird den altchristlichen Funden besonderes Interesse widmen, was um so freudiger zu begrüßen ist, als einigermaßen genügende Fundbeschreibungen erst die neuere Zeit bringt, die auch immer mehr fachmännische Art des Grabens, d. h. mit Hilfe von Ingenieuren usw. betont. Nach beiden Seiten hin möge die christliche Archäologie noch vieles von der profanen lernen.

Nicht nur jede an Denkmälern reiche Stadt, sondern fast jedes Monument hat eine eigene Fundgeschichte, von deren Authentizität und Vollständigkeit oft viel abhängt. Eine Übersicht über die bisherigen Funde und leicht orientierende Literatur vermittelt das topographische Verzeichnis im folgenden Abschnitt.

Im Mittelpunkte des Interesses stehen immer noch die Ausgrabungen in den römischen Katakomben. Es ist von weittragender Bedeutung, wenn es beispielsweise O. Marucchi gelang, im Coemeterium Priscillae zwei Baptisterien festzustellen und so wichtige Belege für die Identifizierung dieser Katakombe mit dem Coemeterium ad fontes (ubi Petrus baptizabat) beizubringen, oder wenn an einer entgegengesetzten Stelle der unterirdischen Stadt, der Ardeatinischen Straße, es dem Scharfsinn Wilperts glückte, die Gruft des Damasus und der hhl. Markus und Marcellianus aufzudecken,

[1] Codices Vatic. Barberin. lat. XXXIX. 49 u. 50 und viele zerstreute Notizen in den Archiven Roms und des Auslandes.

[2] Rodolfo Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie interno le collezioni Romane di antichità. Vol. I. Roma 1902.

wobei freilich ein Angelpunkt der de Rossischen Katakombentopographie ganz verschoben wurde. Dazu kommen die neuesten Funde von S. Comodilla, wo die Cömeterialbasilika mit hochbedeutsamen Fresken wieder entdeckt wurde. Auch S. Pretestato, ein Cömeterium, das ins hohe zweite Jahrhundert hinaufreicht, verspricht vielleicht noch Überraschungen, die Erforschung der Callistusgruft in S. Calepodio wird von kundiger Hand beabsichtigt. Aber auch anderwärts ist man eifrig an der Arbeit. Der Denkmäler Ägyptens nehmen sich neuerdings die in Betracht kommenden Instanzen etwas wärmer an (vgl. § 35). Überraschend sind auch die Resultate, welche private Hände in Nordafrika zutage förderten, wo neben Delattre und Gsell ein ganzer Stab von Gelehrten arbeitet. Im übrigen Orient dagegen schickt man sich jetzt erst an, ziemlich alles nachzuholen.

§ 31. **Aufnahme und Sammlung** von Denkmälern ist eine wesentliche Forderung unserer Zeit, welche dem Verschleudern christlicher Altertümer noch nicht genügend entgegenwirkt. Das klassische und vorbildliche Land der Denkmalspflege ist Frankreich, das inbezug auf Organisation und Mittel alljährlich 3 Millionen Francs verausgabt, während beispielsweise Preußen 40 000 Mark aussetzt und alles übrige den Provinzen überläßt.[1] Freilich fällt auch in Frankreich der kleinste Teil für unser Spezialgebiet ab. Umsomehr muß aber eine genaue Aufnahme des Überlieferten betrieben werden durch Zeichnung, **Photographie** und entsprechende Reproduktionsmethoden. Namentlich die Photographie hat sich in ungeahntem Maße dem Archäologen nützlich erwiesen,[2] sowohl zu Sammelzwecken (z. die Graevensche Kollektion von Elfenbeinen), als auch für die typographische Wiedergabe des Gegenstandes.[3]

---

[1] Vgl. die auf Anregung des preuß. Kultusministeriums aufgestellten Grundsätze bei P. Clemen, Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz. Düsseldorf 1896; und seit 1899 eigenes Organ „Die Denkmalspflege", hrsg. von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung (O. Sarrazin u. O. Hoßfeld), Berlin 1899 ff.

[2] Über Theorie und Technik der Reproduktionsmethoden vgl. die in Halle neuerdings erscheinende Enzyklopädie der Photographie sowie in Hoeplis Handbüchern: Le arti grafiche fotomeccaniche. Milano 1901.

[3] G. Weizsäcker, Die neueren photomechanischen bezw. photochemischen Druckverfahren: Christliches Kunstblatt 1901. — Einen ebenso gemeinnützigen wie wissenschaftlich wertvollen Gebrauch der Photographie macht Dr. L. Borchardt, der dem Generalkonsulat für Ägypten (Kairo) attachierte wissenschaftliche Sachverständige. Er

Im allgemeinen genügen kleinere Apparate (nicht unter 9×12). Films eignen sich wenig zur Vergrößerung. Die unvermeidlichen Verkürzungen, unter denen namentlich Aufnahmen von Architekturen zu leiden haben, werden aufgehoben durch das Meydenbauersche Meßbildverfahren, bei dem sich auch alle architektonischen Messungen, die am Original oft unmöglich sind, bequem und genau am Schreibtisch vom Bilde abnehmen lassen.[1] Für Kunstlichtaufnahmen ist der Meydenbauersche Magnesiumapparat der beste. Was das Eigentumsrecht an wissenschaftlichen Aufnahmen anlangt, eine Frage, die beim Nachdruck von Photographien keine geringe Rolle spielt, so würde ich am liebsten Salomon Reinach recht geben, der von der stereotypen Formel »droits de réproduction réservés« meint: l'emploi de cette formule n'est pas scientifique et n'est de mise que sur les photographies isolées vendues par les marchands, dont c'est le metier.[2] Schließlich sei auch kurz ein Wort über das Kopieren von Inschriften gesagt, dessen Kenntnis auch dem Nichtzünftigen dienlich sein kann. In vielen Fällen wird das Abklatschen mit Seidenpapier genügen, das man auf die skulptierte Inschrift glatt auflegt, um dann mit einem in Bleistaub getauchten weichen Lederkißchen so lange fest darauf hin und her zu fahren bezw. zu tupfen, bis die Inschrift klar auf dem Papier erscheint. Stete Bereitschaft, leichter Transport bei kleinstem Volumen sind die Vorteile dieser Methode. Das sogenannte nasse Calcieren hat den Vorzug, die paläographischen Formen der Schrift zugleich mit allen Unebenheiten der Ausführung und des Materials genauer zu reproduzieren. Man hält starkes ungeleimtes Papier (carta senza gomma) fest auf die Inschrift (auch flache Reliefs),

---

hat laut Sitzungsbericht der Kgl. preuß. Akademie d. WW. 1901, 106 ff. eine große Sammlung von Negativen und Positiven angelegt, worüber ein Katalog erscheint. Abzüge werden zum Kostenpreis mit 1 Piaster für die Größe 9×12 und 6 Piaster für Laternenbild zu Demonstrationszwecken abgegeben. Hoffentlich berücksichtigt die Sammlung mit der Zeit auch christliche Denkmäler der Nillande. — Vgl. im übrigen das Gutachten des russ. Staatsrats Hitrowo über die systematische Aufnahme gefährdeter Denkmäler in Palästina. Ztschr. d. d. Pal. Vereins 1896, 137 ff.

[1] A. Meydenbauer, Das photographische Aufnehmen zu wissenschaftlichen Zwecken, insbesondere das Meßbildverfahren. Bd. I. Berlin 1892. Für wissenschaftliche Auskünfte wende man sich an Herrn Geh. Rat A. Meydenbauer von der Kgl. Bauakademie, Berlin.

[2] In einer Rezension in der Revue arch. 1900 II. 345.

befeuchtet die Außenseite des Papiers, bis es sich ziemlich anschmiegt, und klopft dann mit einer nicht allzu harten Bürste alle Teile (auch den Rand) gleichmäßig und ziemlich stark ab. Ist die Einprägung hinlänglich scharf und klar, dann nimmt man das Papier von einer Seite aus vorsichtig ab und läßt es trocknen. Besser noch trocknet es am Stein selbst, wobei es dann langsam abfällt.[1] Die getrockneten Blätter vertragen das Aufrollen. In manchen Fällen wird auch das (trockene) Abklopfen einer Zinnfolie ein genügendes Resultat vermitteln. Seltener wird sich der Laie daran wagen, Inschriften, Flachornamente oder Architekturteile in Gips abzugießen. Nach Säuberung des Gegenstandes bestreiche man ihn in diesem Falle mit Glyzerin oder dickflüssigem Seifenschaum (nur im Notfalle Talgöl oder dgl.), namentlich auch an den Rändern, und befestige oder halte einen die zu kopierende Fläche begrenzenden kleinen Holzrahmen dagegen. Nun wird dünnflüssiger Gips (evtl. zur Beschleunigung der Erhärtung etwas Alaunlösung beifügen) circa ½—1 cm dick fleißig aufgetragen, so, daß sich keine Luftblasen bilden. Auf diesen Brei presse man rasch ein Stück Nesseltuch bezw. Leinwand von der Größe des Abgusses und bestreiche dies Tuch dann mit dickem arabischen Gummi, der den Stoff durchdringen und sich mit dem Gips verbinden muß. Nach einigen Minuten löst sich die Platte und wird auf ebener Erde getrocknet, wobei kleine Risse sich selbst schließen. Nach dreitägigem Trocknen ist die Platte gegen Schimmel 2c. immun und als Form in gewöhnlicher Weise zu benutzen.

§ 32. Museen. Eine der Resolutionen des ersten internationalen Kongresses christlicher Archäologen weist auf die Notwendigkeit der Errichtung von Sammlungen hin, nicht nur an den Zentralpunkten der Funde, sondern auch „an allen Universitäten und Seminarien“. Solche Museen sind tatsächlich ein theologisches Bedürfnis, indem sie der historischen Theologie als Hilfs- und Unterrichtsmittel dienen. Was zunächst die Fundmuseen angeht, die einen großen Teil der christlichen Altertümer dem Studium gerettet haben, so wurde das älteste naturgemäß in Rom und zwar

[1] Über die Vorbereitung solcher Calchi für die typographische Wiedergabe vgl. die an den Inschriften des Mainzer Museums trefflich erprobte „Anweisung zum Faksimilieren der Stein-Inschriften“ von Heinrich Wallau im 3. Nachtrag zum Beckerschen Katalog der „Inschriften des Mainzer Museums“ 1900 S. 175–177.

von Benedikt XIV. unter dem Namen Museum christianum im Vatikan errichtet. Die bedeutenden Sammlungen der Kardinäle Angelo Maria Quirini und Passionei, welche Zeitgenossen dieses Papstes waren, enthielten zwar auch christliche Altertümer, wie so viele andere, ohne ihnen jedoch eine bevorzugte Stelle einzuräumen. Neben der vatikanischen rangiert als zweitgrößte Sammlung die von Pius IX. im lateranensischen Palast errichtete, welche neuere Funde enthält. Ganze Galerien von Inschriften, Sarkophagen und Skulpturen, nur zum Teil genügend katalogisiert, bilden hier eine schier unerschöpfliche Quelle der Forschung.[1] Schwerer zugänglich ist das Museo cristiano della libreria im Vatikan, wo zahlreiche Denkmäler der altchristlichen Kleinkunst leider noch immer ihrer wissenschaftlichen Auferstehung harren. Zu den altchristlichen Museen in weiterem Sinne zählen ferner: das Museo Kircheriano,[2] das von A. de Waal geschaffene Museum von Campo Santo,[3] wie die Sammlungen von S. Paolo und der Propaganda. Auch die Sammlungen des deutschen archäologischen Instituts, des Museo nazionale, des Kapitols weisen ebenso wie die vatikanischen Grotten[4] und die Atrien der Kirchen von S. Marco, S. Maria in Trastevere, S. Agnese fuori le mura sowie der Domitillakatakombe zahlreiches Material auf, von Privatsammlungen ganz zu schweigen. Fast alle größeren Museen Italiens enthalten christliche Altertümer in kleiner Anzahl.[5] Dagegen sind analoge Sammlungen in andern Ländern selten. Athen, St. Louis de Carthage, Arles, Trier u. dgl. sind hier zu nennen, und naturgemäß enthalten auch der Louvre, das British- und das South Kensington-Museum, die kaiserliche

[1] Inschriftenkatalog des Lateranmuseums im Triplice Omaggio siehe oben S. 33 Note 1. Für „die altchristlichen Bildwerke im christl. Mus. des Lateran" vgl. J. Ficker, Leipzig 1890, sonst O. Marucchi, Guida del Museo cristiano lateranense. Roma 1898. Katalog der vatikanischen Galerie ist in Vorbereitung. — Zur Geschichte der Museen vgl. das § 30 angezeigte Werk von Lanciani.

[2] Katalog von De Ruggiero, Roma 1873 ff.

[3] RQS 1892 und *Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν*. Rom 1900.

[4] „Katholik" 1901 II.

[5] Die wichtigeren sind diejenigen von: Bobbio (Bibliothek), Bologna (Universität und Museo civico), Brescia (Bibl. Quiriniana), Catanea (M. nazionale), Florenz (Uffizien, M. municipale), Mailand (Trivulzi, Trotti, Domschatz, Kirche S. Ambrogio), Modena (Universität), Monza (Schatz der Kathedrale), Palermo (M. nazionale), Parma (M. d'antichità), Pisa (Camposanto), Syrakus (M. nazionale, M. der Villa [illegible]), Turin (M. [illegible]), Vercelli (M. Bruzza).

Eremitage zu St. Petersburg, die Berliner kgl. Museen zusammen eine große Reihe altchristlicher Denkmäler, namentlich der Kleinkunst.[1]

Neben diesen Fundmuseen bieten diejenigen, welche Originale nur in zweiter Linie erwerben und vor allem gute Kopien als Anschauungs- und Unterrichtsmittel sammeln, besondere Vorteile. Ihre Errichtung erfordert ein geringes Budget, so daß sie an fast jeder Universität und namentlich den Priesterseminaren zu erwarten wäre. Als mustergültiges Beispiel für die Einrichtung einer solchen Sammlung gilt noch heute die älteste und bedeutendste ihrer Art, das christliche Museum der Universität zu Berlin, das jetzt auf einen halbhundertjährigen Bestand zurückblickt. Von Ferdinand Piper in den Jahren 1849–55 gegründet, entwickelte es sich unter der jetzigen Leitung von Prof. Nikolaus Müller zum wichtigsten Hilfsmittel unserer Wissenschaft diesseits der Alpen. Eine fachwissenschaftliche Bibliothek ersten Ranges ist damit verknüpft. Obwohl auch dem Mittelalter dienend, besteht sein Wert und seine Bedeutung im altchristlichen Fond, der neben Originalen Modelle, Abgüsse, Sammlungen von Photographien, Inschriftenabklatsche[2] und Faksimiles enthält[3] und diese in ununterbrochenem Zusammenhang mit der Wissenschaft vermehrt. Nach Pipers Vorgang entstanden eigene „kirchlich-archäologische" Sammlungen zu Greifswald und Leipzig, während die meisten Universitäten sich noch mit einem bescheidenen „archäologischen Apparat" begnügen, der an den deutschen Priesterseminarien fast ganz fehlt; die hier und dort noch geläufige archäologische „Dekoration" von Gängen und Räumen in Studienanstalten wird nie ein ernstes Museum ersetzen und

[1] Für das Allgemeine vgl. R. Forrer und H. Fischer, Adreßbuch der Museen, Bibliotheken, Sammler und Antiquare. Straßburg 1896. Einiges auch im Kunsthandbuch für Deutschland, Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde, 6. Aufl., hrsg. von der Generalverwaltung der Kgl. Museen zu Berlin 1904. — Siehe auch § 35 ff.

[2] Sehr nachahmenswert ist die Art der Einrahmung der sog. nassen [illegible] zwischen zwei Glasscheiben, so daß auch das Negativ studiert werden kann.

[3] Vgl. im allgemeinen F. Piper, Über die Gründung der christlich-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin. Berlin 1851. Ders., Das christliche Museum der Universität zu Berlin. Berlin 1856 und das Referat des Prof. N. Müller auf dem Kongreß zu Spalato.

[4] Siehe auch Furtwängler, Über Kunstsammlungen in alter und [illegible]. München 1899 passim.

kennzeichnet sich von vornherein als eine geschmacklose Degradation von Kunst- und Altertumswerken, solange sie nicht gerade der Erbauung dienen sollen. Ein nachahmungswertes Beispiel für die Art der Entstehung wertvoller Spezialmuseen bietet das von G. Millet in Paris organisierte „byzantinische Museum" der École des Hautes-Études, welches auch unsere Disziplin zu fördern verspricht. Millet, Professor an der Sorbonne, kam bei der Vorbereitung der »Monuments de l'art byzantin« auf den Gedanken, Reproduktionen byzantinischer Denkmäler aller Länder und Museen zu sammeln und zu einem Museum zu vereinigen. Wie er im Bulletin critique 1901 sagt, bilden die Erträgnisse der neuesten französischen Forschungsreisen den Kern seiner Sammlung. Der Direktor der Beaux-arts gab dazu die Kopien von Fresken und Mosaiken der Expeditionen von 1896/98 (Athos, Saloniki, Daphne rc.). Anderes trug die französische Akademie bei. Die École d'Athènes stellte ihre Clichés zur Verfügung usw. Das Museum steht bereits zu bestimmten Stunden dem Forscher zur Benutzung offen, und ein Katalog ist in Vorbereitung.

Schließlich fördern auch gewisse Ausstellungen in ihrer Weise die Wissenschaft, indem sie Dinge ans Licht ziehen, von deren Existenz nur wenige Kenntnis haben, oder bestimmte Funde vor der Zersplitterung in die einzelnen Museen zugänglich machen. Erinnert sei in dieser Hinsicht an die liturgischen Ausstellungen gelegentlich der eucharistischen Kongresse zu Orvieto und Venedig 1896, 1897,[1] an die Ausstellung von ägyptischen Texturen und Ornaten zu Düsseldorf 1887, an die Vorführung von Gayets ägyptischen Funden im Pariser Salon und anderwärts.

§ 33. Kongresse, Lehrstühle rc. Besondere Anregung haben die beiden ersten internationalen Kongresse christlicher Archäologen zu Spalato-Salona 1894 und zu Rom 1900 geboten,[2] indem sie eine Verständigung über die dringendsten Aufgaben der christlichen Archäologie erzielten, eine Reihe prinzipieller Fragen programmatisch fixierten, vor allem auch die Vertreter und Verehrer der Disziplin zusammenbrachten. Ein dritter Kongreß sollte 1904 zu Karthago tagen, was, ganz abgesehen von erhobenen politischen Bedenken,

[1] NB 1897, 1—41.

[2] A. Neumann, Relazione del I° Congresso intern. degli archeologi cristiani. Spalato 1895. Atti del II° Congresso intern. di arch. cr. Roma 1902.

diejenigen ungern sahen, welche mit F. X. Kraus alles Nebensächliche bei solchen Versammlungen, wie archäologische Promenaden, Festlichkeiten, Schaustellungen, Redeübungen, für hinderlich halten. „Darum," sagt der heimgegangene Gelehrte, „hat es keinen Wert, sie an Orten anzuberaumen, wo die ganze Aufmerksamkeit durch Zahl und Bedeutung der hier gebotenen Monumente abgezogen wird. Kongresse haben nicht dem Studium der lokalen Altertümer und Sehenswürdigkeiten, sondern der sachlichen Beratung ganz bestimmter Gegenstände zu dienen."[1] Je zentraler der Kongreßort liegt (Mailand, Freiburg i. Schw.), desto größer der Nutzen. — Eigene Lehrstühle für christliche Archäologie, für deren Errichtung die genannten Kongresse warm eintraten, existieren bisher wenige, obwohl ihre Entstehung aus den ein weiteres Feld umfassenden mittelalterlichen Professuren für „christliche Antiquitäten" zu erwarten war. In Berlin, Greifswald und Leipzig, in Rom (Collegium Romanum, Propaganda) und in Paris gibt es eigene Professuren für christliche Archäologie. An der Universität Erlangen existiert ein Seminar für christliche Kunstarchäologie, zu Freiburg in Baden ein kirchenhistorisch-archäologisches Seminar und eine Krausische Stiftung zur Errichtung eines archäologischen Lehrstuhles. Christlich-archäologische Übungen werden regelmäßig an den Universitäten Marburg, München, Münster, Wien, Zürich und Freiburg i. d. Schw. abgehalten. An einzelnen Hochschulen, so zu Berlin und Wien, blühen christlich-archäologische Vereinigungen. Eine eigene Akademie gibt es zu Rom (Accademia Pontificia) neben der von de Rossi und dem Barnabiten Bruzza begründeten Società della cristiana archeologia, der früher genannten offiziellen »Commissione« und dem mehr populären Collegium cultorum martyrum, dessen Hauptaufgabe die würdige Feier der Märtyrer- und Katakombenfeste ist. Eine christlich-archäologische *Ἑταιρία* mit Museum besitzt endlich noch Athen. Unter verwandten Instituten, welchen die christliche Archäologie Förderung verdankt, steht die École biblique der Dominikaner zu Jerusalem mit der Zeitschrift Revue biblique obenan. Auch das russisch-archäologische Seminar in Konstantinopel verspricht bedeutsame Mitarbeit.

§ 34. Die archäologische Kritik der urchristlichen Denkmäler unterscheidet sich nicht von der allgemeinen kritischen Methode

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft 1895, 56.

der Jetztzeit, deren Vorzüge und Mängel zu beachten sind. Ein unerläßliches Mittel zur Kritik wird in vielen Fällen die Autopsie sein, und je umfassender diese die Monumente beherrscht, desto sicherer wird das kritische Urteil über einen bestimmten Punkt ausfallen. Ein Freskenfund z. B. kann bestimmt, datiert, erklärt werden nach den allgemeinen Kriterien, welche sich aus Lage, Alter der Fundstelle, Inschriften derselben, Münzen, ferner aus der Ausführung, Unterlage, Material, Technik, Behandlung sowie aus dem Sujet selbst ergeben. Hierzu ist Autopsie unerläßlich. Aber bei gleich günstiger Untersuchung und Anwendung dieser Kriterien wird in der Regel derjenige die sich evtl. ergebenden besonderen Schwierigkeiten leichter lösen, welcher über möglichst weitgehende Autopsie anderer Fresken derselben Epoche verfügt. Bücher können diese nicht immer vermitteln und selbst, — um nur eins zu erwähnen — die vorzüglichsten Chromotafeln, die Wilpert in seinem Buche über die Katakombenbilder vorlegt, werden wohl für die Kritik des Dargestellten, nicht aber für ästhetisch-kritische Untersuchungen genügen, da Farben und Fehler der Bilder in ihren unterirdischen Räumen anders wirken. Für gewöhnliche Studienzwecke wird man sich natürlich an derartige vorzügliche Vorlagen halten und auf Grund objektiver Publikationen a) ein authentisches Bild des zu kritisierenden Gegenstandes gewinnen müssen, solange Autopsie abgeht, b) die vergleichende Methode anwenden und c) die Entwicklungsmethode, welche Alter und Zusammenhänge (Formendarwinismus) eruiert. Dabei ergibt sich von vornherein die Hauptfrage nach der E c h t h e i t des zu kritisierenden Gegenstandes, die jenachdem Anfang oder Ergebnis der Kritik bildet. Denn gerade altchristliche Kleindenkmäler sind beliebte Objekte für ganze oder teilweise F ä l s c h u n g e n. Als Gegenstück zur Krone des Saitaphernes haben wir hier die „berühmte" Prälatenkrone mitsamt dem ganzen Tesoro sacro des Herrn Rossi-Rom und anderer Sammler. Dieser „lombardische" Grabschatz mit seiner brillant durchgeführten, vielfach freilich affektierten Symbolik hat manchen irregeleitet. Vielleicht sind sogar einige Stücke der meist spröden und jener echten Patina ermangelnden Silber- und Goldblättchen echte Grundstücke, auf denen das übrige mit viel Genialität aufgebaut wurde. Der Schatz, welcher dem Vatikan zum Kaufe angeboten war, stammt vermutlich von einem jener kleinen Goldschmiede nahe dem Palaste der

Cancellaria in Rom.[1] Wie leicht man irren kann, zeigt die Vase des Cleomenes im Louvre, deren Echtheit nach E. Pottiers Verteidigung (Revue arch. 1900 II) zweifellos dasteht; wie leicht man aber irregeführt wird, das beweisen warnend, noch gründlicher wie jene Königs- und jene Prälatenkrone, die Ausgrabungen zu Narce, verbunden mit der Gründung des Museums der Villa Giulia zu Rom. In diesem wohl einzigartigen Fall (1899) entlarvte man den damaligen Generaldirektor der Altertümer dabei, wie er a) gefundene Gräber transferierte, b) den Inhalt heimlich alterierte, c) vertauschte, d) erfand, e) über Gräber berichtete, die nie existierten. Im übrigen gab es Fälschungen zu allen Zeiten. Erinnert sei nur an die berühmten Inschriften zur neronianischen und diokletianischen Verfolgung (Nr. 231, 233, 234 in Hübners Hauptwerk), die dem 15. oder 16. Jahrhundert zur Last fallen,[2] oder an die falschen Kölner Ursulainschriften, welche der hl. Elisabeth von Schönau vorgelegen haben und die im Anschluß an Funde im „Ursulanischen Marterfeld“ (1155–1163) jedenfalls dem Küster „Theodericus Aedituus“ ihre Entstehung verdankten.[3] Solche Fälschungen sind nicht immer so plump ausgeführt, daß man mit Hilfe eines Abschliffes nach Zirkelscher Methode oder mikroskopischer Untersuchung schon am Material die Täuschung erkennt. Ägyptische Fabrikanten wissen z. B. recht gut, daß man Inschriften aus der Gegend von Philä nicht ohne weiteres in den für Erment charakteristischen helleren Sandstein vom Djebel Silsis oder gar nubische Denkmäler in Kalkstein, wie er zu Achmim, Theben, Edfu gebraucht wurde, meißeln darf.

Es braucht kaum bemerkt zu werden, daß auch sehr gute Nachbildungen leicht irreführen können.

[1] Literatur über die Unechtheit, welche F. X. Kraus und H. Grisar zuerst proklamierten, bei Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft 1896, 144 f. und 1899, 121 f. — Zur Echtheit einzelner Teile Majocchi, RQS 1903, 348–50.

[2] Vgl. Hübner in der Revista critica de historia y literatura españolas 1896, 101 ff. 1897, 137 ff.

[3] Kraus, Inschr. der Rheinl. I 165 f.

Vierter Abschnitt.

Topographie der altchristlichen Denkmäler.

Der vorliegende Versuch will als konkrete Charakterisierung der archäologischen Ortskunde zugleich ein praktisches Orientierungsmittel sein. Er zeigt, wie arm und wie ergiebig reich gewisse Länder oder Gegenden an urchristlichen Resten sind, schließt aber die Klein- bezw. Inschriftenfunde, für die man u. a. die Indices des lateinischen (CIL) und des griechischen Corpus (CIG) nachschlage, naturgemäß aus.[1] Die Anordnung geschah nach Ländern, denen jedesmal die wichtigste zusammenfassende Literatur beigefügt ist, während für die einzelnen Denkmäler meist die Angabe einer Publikation genügte, wo man die übrige Literatur leicht aufsuchen kann. Eckige Klammern bedeuten bei [Denkmälern] soviel wie nicht mehr erhalten, bei [Orten] soviel wie altchristliche Gemeinde ohne Großfunde bezw. verschollen, unentdeckt. Ein Stern vor dem *Ortsnamen = altchristliche Gemeinde vor dem Jahre 325; zwei Sterne: vor 180; drei Sterne: im ersten Jahrhundert.[2] (*) bei Denkmälern = wenig erforscht bezw. gesucht; M = Museum.

§ 35. **Ägypten.** Inbezug auf christliche Archäologie noch ungenügend erforscht.

Denkmäler im Landesmuseum zu Kairo. — Sammlung der lat. und griech. Inschriften projektiert von Seymour de Ricci-Paris; zu den koptischen vgl. man neben den allgem. Werken von Lepsius u. a. jetzt den Catalogue général du musée du Caire vol. IV No. 8001—8741. Le Caire 1902. Solange ein Corpus koptischer Inschriften fehlt, ist das Material aus den Zeitschriften, z. B. Mélanges d'arch. égyptienne et assyr., 1873 ff., Recueil de travaux

[1] So sind z. B. lediglich auf Grund von Inschriften in Afrika Sanktuarien oder Märtyrermemorien zu vermuten in: Abdalla (Hendhir) CIL VIII 10642 u. 16720; Aber (Um el-) 4792 = 18713; Berrich (Aïun-) 18656, Bey (Hendhir el-) 17558; Fradj (Bir-) 19101 u. 02; Ma el Abiod Bull. Comité 1895, 319; Mabjadia (Hendhir) CIL 2309 = 17759; Renault, Melanges de l'école de Rome 1901, 235; Segeur (Ain) CIL 10701 = 17617; Sbikra, Bull. Comité 1894, 87 Nr. 12; Sukabras Thagaste, CIL 5176; Tagbiagbt (Hendhir) 17714; Tuk (Ain) 8429 u. a.

[2] Hierzu vgl. Harnack in den Sitzungsberichten der Kgl. preuß. Akademie der WW. 1901, 810 u. 826.

relatifs à la philologie et à l'archéol. égypt. 1884, 60 ff. zu entnehmen. Allgemeines über die koptischen Denkm. bei Letronne, Matériaux pour l'hist. du christian. en Égypte etc. (Oeuvres choisies I), W. de Bock, Comité de conservation des monuments de l'art arabe, Exercise 1898, Le Caire 1900 und in dessen oben § 20 genannten Matériaux. — J. Strzygowskis Katalog, unter dessen erschienen; s. oben § 22.

a) Unterägypten.		
**Alexandrien. M	Gemeindefriedhöfe noch unentdeckt. 9 Meilen westlich lag das Grab des hl. Menas (Menasfrüglein).	Christliche Inschriften in Bessarione Bd. VII 270 ff. VIII 26 ff.
	Drei kleinere Katakombenanlagen.	Bull. 1865, 57 ff. 1866, 72. 1872, 26 f. sowie de Bock, Matériaux 86.
	Kirche des hl Markus. Tempelkirche des Cäsareum. — Die sog. Säule d. Pompejus wurde erst durch Theodosius II. dem christl. Kult geweiht.	Kyrillos II, Le temple du Cesareum et l'église patriarcale d'A. Le Caire 1900.
Kairo (Fostat). M	Kirche des hl. Sergius (Bu Serdscha) m. Krypta.	
Region der Natronseen und nitrische Wüste	Klöster und Kirchen.	de Bock 83 note 11; Strzygowski, im Oriens christianus I 356 ff.
b) Mittelägypten (Heptanomis).		
*Memphis	Kirchen zu *Ptolemais	Hübsch, Die altchristlichen Kirchen. Karlsruhe 1862, 86.
Provinz Fajûm (*Arsinoe, Krokodilopolis etc.); Region des Moerissees	Wertvolle Notizen in Fayyûm Towns and their Papyri. Egypt. Explor. Fund: graeco-roman. branch. Lond. 1900. Grabfunde, Textilien u. dgl. gehoben von Schweinfurth (Berliner M), Graf (K. k. österr. M in Wien, Kunstgewerbe-M ebda, M von Campo Santo Rom). Vgl. die Publikationen Karabaceks sowie Στρωματιον Ἀρχαιολογικόν. Rom 1900.	
Ahnâs el-Medine (*Herakleopolis magna)	Kirchenruinen.	Naville. Ahnas el-M. Paris 1894.
*Antinoe (Antinoupolis)	Gräberfeld.	Ztschr. f. ägypt. Sprache und Altertumsk. 32 Bd. 1894, 52 ff. Über die Ausgrabungen Gayets vgl. die Publikationen der Mission franc. au Caire.

Bawit	Gegenüber Antinoe bei Dêr Abu Hennîs mehrere Kirchengebäude u. ca. 30 Grabkapellen, z. T. mit Malereien.	Comptes rendus de l'acad. des inscript. 1903, 525 ff.
c) Oberägypten.	A. H. Sayce, coptic and early christian inscriptions in Upper Egypt. (Proceedings of the Society of bibl. arch. VIII). London 1885 f., 175 ff. — Fr. Bock, Katalog frühchristlicher Textilfunde. Düsseldorf 1887 (458 Nummern).	
Tehne et-Tahûna (= Akoris?)	Nekropolis.	Ausgrabungen von Pierre Jougouet 1903.
Siût (*Lykopolis)	Nekropolis von Dêr-el-Azam	Annales du service des antiquités de l'Egypte. Le Caire 1900, 109 ff.
	(*)Märtyrergräber im Gebirge, nördlich von S.	de Bock 84 note 18.
	Koptische Konventsruinen von Dêr-el-Muttin, Dêr-Dronke, Nekropolis von Dêr-Rife	a. a. O. Ebda Notizen zu den unerforschten Ruinen von Dêr Auana-Karbana etc.
	Nekropolis von el-Zani	a. a. O. 92.
Sohâg	Westl. bezw. nw. von S. die berühmten Klöster Dêr el-abjad (weißes Kloster) und Dêr el-ahmar (rotes Kloster) mit dreischiffigen Basiliken des 5. Jahrh.	a. a. O. VIII u. IX. Vgl. Strzygowski, Koptische Kunst XVIII Note 1. Ebda S. 153 über Funde zu Kōm Eschkāw zwischen Siût u. Sohâg.
Achmim (*Panopolis)	Nekropolen (Texturen, Kleinfunde)	Vgl. die im Abschnitt über die Textilien genannten Publikationen von Forrer sowie das Portfolio of Art des South-Kensington M. London 1889.
*Athribis	Grotten mit Inschriften und Malerei	de Bock a. a. O. 68—70.
Dendera Luksor (Thebae) Karnak Medînet-Habu Dêr el-Bahri Kalâbsche	Reste christlicher Kirchen in ägyptischen Tempeln. Die von Medinet-Habu ist jetzt zerstört. Östlich von Luksor *Konventsruinen	Greville J. Chester, The early christian antiquities of Upper Egypt; Academy, London 1874; de Bock 85. Rohlfs, Drei Monate i. d. libyschen Wüste. Kassel 1875.
Nakâde	Zwischen N. und Kamule vier alte Konvente (drei mit Fresken). Im Gebirge Elias (sieben Kapelle.	de Bock 83.
Esne	Konvent der Märtyrer (Inschriften, Fresken)	ebda. 71—79.

Esne	(*) Koptische Ruinen der Umgegend	Roblis a. a. O.
El Kargeh (in der großen Oase)	Nekropolis von annähernd 200 Cömeterialbauten. Zahlreiche sonstige Gräber und Konventsruinen (Dêr Mustapha Kâchef, »El Dêr« mit Nekropolis), Mönchsgräber am Gebel el-Teir	de Bock a. a. O. 7 ff.; C. M. Kaufmann, Ein altchristl. Pompeji in der libyschen Wüste. Mainz 1902.
Dachel (große Oase)	(*) Ruinen.	
Philae	Basilika 2c.	Edwards, The early christian church at Ph., Academy. London 1882, 107 ff. Vgl. Archiv f. Papyrusforschung 1901. 396 ff.
Assuân	Konvent von S. Simeon	
Gustun (Nubien)	Koptische Kirchen	Gau, Neuentdeckte Denkm. Nubiens 1822. Taf. 53.

[*Alexanderinsel, *Alphokranon, *Antaeopolis, *Antipyrgos, *Babastus, *Barke, *Berenike, *Dardanis, *Diospolis, Herakleopolis parva, *Hermaeon, *Hermethes?, *Hermopolis, *Hypsele, *Kephro?, *Kleopatris, *Kolluthion?, *Kusae-Kos, *Kynopolis (= Kynos sup.?), *Leontopolis, *Letopolis, Mareotisgemeinden, *Marmarica, *Maximinianopolis (Koptus), *Metelis, *Nikiopolis, *Nilus, *Oxyrynchus, *Panephysis, *Paraetonium, *Parembole, *Pelusium, *Phakusa, *Pharbaetus, *Philadelphia, *Phthenotes Nomos, *Porphyrwerke der Thebais, *Schedia, *Sebennytus, *Tanis, *Taposyris?, *Tenchira, *Thmuis.]

§ 36. **Africa.**[1] Nur Tunis und Algier einigermaßen von den Franzosen erforscht.	Denkmäler in den M des Landes, publiziert in Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie, bisher 10 Bde. Einiges im Louvre. Inschriften: CIL VIII mit Suppl. (vgl. Künstle, Theologische Quartalschr., Tübingen 1885, 58 ff. Allgemeines neben den an Morcellis Africa christiana anknüpfenden älteren Werken in der Géograph. de l'Afr. chrét. 3 vols. Rennes et Montreuil 1894; Ch. Diehl, l'Afrique byzantine (533—709). Paris 1886. Chronik der Funde in der Revue Africaine 1892—94 und seit 1895 (von Gsell) in den Mélanges d'arch. et d'histoire. Für die mauretanischen und numidischen Denkmäler neuerdings St. Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II. Paris 1901.	
Adjedj, Henchir- (Region v. Thebessa)	(* Kirchenreste	Gsell a. a. O. 137. CIL VIII 10698.

[1] Häufigere Beinamen bezw. Vornamen von Orten, wie Ain (Quelle), Bir (Brunnen), Henchir oder Kher. et (Ruine), Hammam (heiße Quellen), Ued (Wasserlauf), Uled (Stamm) sind in Klammern beigefügt, z. B. [illegible]

Agla, Uled- (Equizetum? westl. von Sétif)	Kirchenruine, Gräber	Gsell 244.
Agmun Ubekkar (Kabylien)	(*)Kapelle	ebda 157.
Akhrib, Henchir- (Algier)	Kapelle	Mélanges d'arch. et d'hist. 1903, 1 ff.
Alger M	[große Basilika]	164.
Annuna = Thibilis	Basilika und Kapelle	165.
Arbal = Regiae (bei Oran)	[Kapelle]	170.
Arif, Uled- (= Lambiridi sw. v. Batna)	Basilikentrümmer	244.
Atech, Henchir el- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika, spärliche Reste einer Kapelle	170.
Atmane, Biar Uled- (ebda)	(*) Sanktuarium	181.
Aūrir, Henchir- (Region von Batna)	Kirchenruine	170.
Azreg, Henchir el- (n. v. Aurès)	Reste zweier Kirchen	172; vgl. Kraus, Gesch. d. chr. Kst I 275.
Baraï=*Bagai (ebda)	(*)Ruinen	Gsell 173.
Battaria (Bija)	zahlr. Votivstelen	Bulletin du Comité des travaux histor. 1897, 370 ff.
Begueur, Henchir el- (R. v. Thebessa)	Basilika (mit Kapelle?)	Gsell 173. Bull. 180, 73 ff.
Beïda, Henchir el- (n. v. Aurès)	(* Kapellenruine	
Bénian = Ala Miliaria (Dép. Oran)	Basilika mit Krypta	Gsell, Fouilles de Bén. Paris 1899.
Bir el Henchir (zw. Sétif u. Batna)	(*)Kapellenreste	Gsell, Les monuments etc. 182.
Blad Gytun (b. Menerville in Ostkabylien)	Eingeborenenmausoleum	ebda 412.
Bordj Steh (zw. Aïn Beïda u. Thebessa)	Kirche?	183.
Bu-Addafen, Kherbet- (Reg. v. Sétif)	Zwei Basiliken. Katakomben. (*)Kapelle. cella trichora	183 ff. u. 396.
Bu-Ghadaine, Henchir- (R. v. Batna)	Kirchenruine	185.
Bu-Takrematène, Henchir- = Nova Sparsa? (zw. Sétif u. Batna)	(*)Konventsanlagen?	186.

**Carthago. M	Krypta mit Fresken auf dem Hügel v. S. Louis. Baptisterium und Mosaiken zu La Marsa.	Mélanges d'arch. et d'hist. 1896, 479 f.
	Damūs el Karita mit Nekropolis. (Basilika der Perpetua?)	Recueil de Constantine (seit 1886) 1890/91, 185 ff. u. Bull. 1884, 44 ff.
	Bei Kap Karthago altchristliche Grabanlage?	NB 1899, 296
	[Basiliken u. Kirchen: Perpetua Restituta, Celerina, martyrum Scillit., Theoprepiana, Theodor, Gratian, Novarum, S. Maria, Cyprian (Revue arch. 1901, 183 ff.), Tricillarium] Geringere Gräber u. Baptisterien in der Umgebung.	
Castiglione (zw. Algier u. Tipasa)	Basilikaruine (Krypta mit Piscina)	Gsell, Monuments 187.
Chabet Medabua (Reg. v. Constantine)	[Sanktuarium]	ebda 189.
Chemorra (n. v. Aurès)	(*)Kapelle 8 km südl.	190.
Cherchel = Caesarea M	Basiliken und Kapelle. Area ad sepulchra mit [Memorialcella]	190. 397 f. 400. 405. 409.
Constantine = *Cirta M	[Basilika auf d. Kapitol, zerst. 1844. Mosaik. Area martyrum]	191. 397. Zum Mosaik vgl. V. Schultze, Archäologie 77.
Djardia, Henchir- (n. v. Aurès)	Kapelle?	Gsell, a. a. O. 194.
Djebel Djaffa	(*)Kapelle. Katakombe.	ebda 194. 396. Recueil de Constantine 1888, 362 ff.
Djedar (sw. v. Tiaret, Oran)	Eingeborenenmausoleen	418.
Djedid, Bir- (zw. Sétif u. Batna)	Kirchenruine	182.
Djemila = *Cuicul	Basilika, Gräber	194.
Fendek, Ued- (sö. v. Philippeville)	[Kapelle auf Sidi Mezian]	242.
Fraïm, Kherbet- (Reg. v. Sétif)	(*)große u. kleine Basilika	197.
Ghorab, Aïn- (R. v. Thebessa)	(*)Kirchlein ss. Petri et Pauli? Kapelle des Märtyrers Emeritus?	159.

Gidra, Kherbet- (= Sertei, nw. v. Sétif)	Basilika	Mélanges de Rossi. Paris 1892, 345 ff.
Guellil, Henchir-(nw. v. Batna)	Basilikenreste	Gsell a. a. O. 200.
Guelma = *Calama	[Basilika. Byzantinische Bauten]	201.
Guesseria, Henchir- (n. v. Aurès)	Kirche	202.
Guesseria, Henchir el- (nw. v. Batna)	Basilikenreste	204.
Guesses, Henchir- (n. v. Aurès)	Basilikenreste. *(Cömeterialkapelle.	205.
Hadada, Biar- (R. v. Sétif)	[Sanktuarium]	180.
Hakaima, Henchir- (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus de l'Acamie 1901, 603 f.
Hamiet, El- (= Ad Perdices, R. v. Sétif)	(* Basilika mit Kapelle	Gsell a. a. O. 208.
Hammam, Henchir el- (R. v. Quelma)	* Basilika und Kirche	209.
Hassnaua (R. v. Bordj bu Areridji)	* Kirche	211.
Hidra = *Ammedera	fünf Basiliken	Bull. 1877, 107. 1878, 25. Atti del II° Congresso intern. di arch. crist. Roma 1902, 225 ff.
Hippone = Hippo Regius	(* bisher keine der von Augustin erwähnten Kirchen nachgewiesen. [Basiliken: ad octo martyres, ad viginti mart., der Donatisten, Leontiana, pacis auch »maior«; ferner ein Xenodochium. In der Umgebung: Basiliken zu Hasna u. Audurus, Kapelle (ss. Gervasii et Protasii) zu Victoriana und Fussala.]	Gsell a. a. O. 212.
Kalaa (s. v. Bordj bu Areridj)	[Kirche aus junger Zeit	ebda 114.
Kasr ez Zit = Siagu (Tunis)	Basilika m. Baptisterium	Mélanges d'arch. et d'hist. 1900, 115.
Kebira, Kherbet el- (R. v. Sétif)	(* Kirche	Gsell a. a. O. 214.
Khamissa = Thubursicum Numidarum	byzant. Kirche	ebda.

Kherba = Tigava	[Basilika]	Gsell a. a. O. 216.
Kherba (b. Duperré)	Spuren einer Kapelle	ebda.
Kherba, Biar el- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Basilika	179.
Ksar (Sbehi = *Gadiaufala (Reg. Aïn Beïda)	(*) Kirche und Grab	217. 404.
Ksar Tala oder Rumi (Ostkabylien)	(*) Kirche	217.
Ksur, Henchir el- (b. Thebessa)	Reste einer Kapelle	ebda.
Lambèse = *Lambaesis. M	Cömeterialkapelle Nekropolis?	ebda 219. 400. Die Benennung der Märtyrergräber im NB 1898, 212 ff. ist nichtig.
Lamta = *Leptis minor (Tripolis)	Nekropolis	CIL VIII. 11118 ff.
Lif, Hamman- (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus a. a. O.
Mafuna, Henchir- = Lamsortum	Kirchenruine	Gsell a. a. O. 221.
Mahrab, Kherbet el- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Kirche	ebda.
Matifu = Rusguniae b. Alger)	Reste einer gr. Basilika und sonstige Ruinen	222—227.
Mdaūru = *Madauri	Basilika u. Nekropolis	227.
Mechira (sw. v. Constantine)	eine »memoria marturibus«	228.
Mechta el Bir	Reste zweier Kapellen	ebda.
Mechta di Salah	(*) Basilika	229.
Megrūn, Henchir-	Memoria der Apostelfürsten	ebda. Bull. 1877, 97.
Megsmeïa	Reste von Kirche u. Baptist.	Gsell a. a. O. 230.
Meriem, Uled- (R. v. Aumale)	(*) Basilika	245.
Mertum, Henchir- (R. v. Thebessa)	(*) Reste einer Kirche	230.
Mila = *Milevum	[vier Basiliken?]	231.
Milen, Henchir- (n. v. Aurès)	Ruine einer Basilika. [2 weitere Sanktuarien]	ebda.
Morsott (n. v. Thebessa)	gr. Basilika mit Bapt., weitere Basilika	ebda.
Mouzaïaville (Dép. Alger)	[Basilika mit Bischofsgräbern]	235.
Mrakhib Thala = *Macomades? (R v. Aïn Beïda)	[Basilika m. Gräbern]	ebda.

Orléansville = Castellum Tingitanum. M	Reparatusbasilika mit Anbauten (z. T. wieder zugedeckt) [2 Cömeterialcellen, 1 Kirche]	Gsell a. a. O. 236 ff.
Périgotville = Satafis. M	Reste einer Basilika	247.
Philippeville = *Rusicade. M	Basilika S. Dignae??	248.
Ramel, Ued- (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus a. a. O.
R'ar Brid	Christl. Hypogäen (?) im Massiv des Marchu, nw. v. Constantine	Gsell a. a. O. 249.
Relizane (Oran)	4 km südl. Basilikenreste (Mina)	250.
Resdis, Henchir- (n. v. Aurès)	Ruinen einer Basilika	251.
Righa, Hammam- = Aquae Calidae	[Kirche]	211.
Ruffach = Castellum Elephantum	Nekropolis und Cella	251. Bull. 1875, 163 ff. 1876, 59 ff.
R'zel, Ued- (n. v. Aurès)	(*) Sanktuarium	243.
Saatud, Henchir-	Kapellenreste	251.
(ebda)		
Salakta = Sullectum	Katakombe	Bulletin du Comité 1895, 371 ff.
Salem bu Guerra, Henchir-	Kapelle	Mélanges d'arch. et d'hist. 1901, 218.
Sassi, Uled- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Basilika	Gsell 245.
Seffan, Henchir- (n. v. Aurès)	(*) zwei Basiliken (Baptisterium?	252.
Segnia (nw. v. Aïn Beïda)	befestigte Kirche	253.
Selmi, Kherbet- (R. v. Sétif)	(*) zwei Basiliken	ebda
Seriana - Pasteur = Lamiggiga (nw. v. Batna)	zwei Basiliken, eine dritte (*)	254.
Sétif = Sitifis	Basilika bei der protest. Monikakirche. Weitere Kirchen u. Grabkapelle? Nekropolis	255. 403—406.
Sfax	Zwei Baptisterien. Nekropolis	Revue archéologique 1887 II 28 ff. 180 ff. Bulletin du Comité 1900, 150.
*Sicca Veneria (Tunis)	Petersbasilika	Mélanges d'arch. 1896, 481. Gauckler, L'archéologie de la Tunisie 49.

Sidi Embarek (w. v. Sétif)	Basilika	Gsell 257.
Sidi Ferruch (b. Alger)	spärl. Kirchenreste (Baptist.)	258. 410.
Sidi Mabruk (b. Constantine)	[Kirchlein]	259.
Sillègue (R. v. Sétif)	Basilikareste. Donatistisches Baptist.	259. Bull. 1891, 67 ff.
Suk-el Khmis=Tatilti (R. v. Aumale)	Basilikenreste u. Gräber	Gsell 261. 402 f.
Sultan, Aïn- (bei Mediana Zabuniorum)	Basilika?	Bull. 1878, 114.
Susa	Katakomben mit drei Galerien übereinander	
Tabarca =*Thabraca (Numid.)	Nekropolis	Bull. 1887, 124 und Bulletin du Comité 1892, 193 ff.
Tabia, Henchir- (n. v. Aurès)	zwei Basiliken	Gsell 261
Taksept = Rusuccuru (ö. v. Alger)	Basilika. (*) Grabkapelle	ebda 262. 404.
Tamagra (R. v. Khenchela)	Kirche	263.
Tamarit, Kherbet- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Kirche	ebda.
Tamda, Aïn- (R. v. Aumale)	(*) Kirchenruinen	160.
Taūkusch, Henchir-	(*) Basilika	264
Taūra = Thagura (R. v. Suk-Ahras)	große Basilika	ebda.
Tébessa =*Theveste	gr. Basilika mit (Konvents-) Anbauten, Kapelle, Baptisterium, Gräbern. [Zwei Kirchen der Citadelle	265–90. 403—06; Ballu, Le monastère de Teb. Paris 1897 (mit Vorsicht zu ben.)
Témouchent, Aïn- = Albulae	Gräber	Gsell 405.
Tenes = *Cartenna	[Basilika?] Nekropolis	ebda. 292. 401—08.
Teniet el Kebch (n. v. Aurès)	(*) Reste zweier Basiliken	292.
Terlist, Henchir- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Basilika und Kapelle	293.
Thala (Tunis)	Basilika	Compte rendu de la marche du service des antiquités en Tunisie 1898, 7 f.
Thelepte	Basilika und Bauten	Atti del II° congress. intern. di arch. crist. Roma 1902, 195 ff.

Tigzirt	große Basilika m. Baptist. u. kleinere Basilika. Kirche mit (heidn.?) Souterrain. Nekropolis mit Grabkapelle.	Gsell 294. 401—03.
Tikubai, Henchir- (n. v. Aurès)	(*) Basilika u. Kapelle.	ebda 307.
Timedut (R. v. Hodna)	(*) Basilika	308.
Timgad = *Thamugadi	große u. kl. Basilika. Kapellen, z. T. (*)	309.
Tipasa (Mauretanien)	große Basilika mit Annexbauten am Meere u. Baptist. Grabkirche von S. Salsa. Kapellen. Westnekropolis mit Grabkirche des Bischofs Alexander. Ostnekropolis m. Cella	317—337. 398—410. Atti del II° congresso **51** ff.
Tlemcen = Pomaria	[Kirche sehr junger Zeit]	114.
Tobna = *Thubunae	byzant. Kirche u. Gräber	337. 402.
Tual (sw. v. Biskra)	Basilika	338.
Uazen, Henchir- (n. v. Aurès)	Basilikentrümmer	241.
Um el Ahdam, Kherbet-	Sanktuarium	245.
Um el Buagi	dto.?	246.
Upenna (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus de l'Académie a. a. O.
Usfane, Kherbet el- (zw. Sétif u. Batna)	Basilika	Gsell 246.
Zaguan (Tunis)	sw. Basilika und Baptist. von St. Marie du Zit	Comptes rendus de la marche du service etc. 1898, 7.
Zana = Diana Veteranorum	byzant. Kirche	Gsell 339.
Zembia, Kherbet- = Lemellef	(*) Basilika	ebda 340.
Zerdan, Henchir- (n. v. Timgad)	(*) Reste der Basilika	ebda.
Zirara, Aïn- (R. v. Aïn Beïda)	Kirchenruinen	161. Bull. 1887, 118.
Zireg, Bir Ben- (zw. Sétif u. Batna)	(*) Basilika	179.
Zui = Vazaivi (R. v. Khenchela)	Basilika m. Gräbern	341. 402 f.
Zraia = Zarai (zw. Sétif u. Batna)	gr. Basilika m. Gräbern, ungenügend ausgegraben (*) kleinere Basilika	342.

[*Abbir Germanica, *Abitini, *Adrumet, *Aga, *Alatina, Aptunga, *Aquae Tibilitanae, *Assuras, *Ausafa, *Ausuaga, *Bamaccora, *Beneventum, *Biltha, *Bisica Lucana, Bolitana civ., *Bulla, *Burruc, *Caesarea Maur., *Capsa Byzac., *Carpi, *Casae nigrae, *Castra Galbae, *Cedias, *Centuriones,} *Chulabi, *Cibaliana, *Curubis?, *Dida = Ida Caes., *Dionysiana, *Furni, *Garbe, *Gemellae, *Germanicia, *Girba proc., *Girumarcelli, *Gorduba, *Gurgites, *Hippo Diarytus, *Horreae Coeliae, *Lamasba, *Lares, *Legisvolumen Num., *Leptis magna, *Limata, *Luperciana, *Mactar, *Marazana, *Marcelliana, *Mascula, *Maxula, *Membresce, *Midila, *Misgirpa, *Mugna, *Mugnae, *Muzula, *Neapolis tripol., *Nova . . ., *Obba tingit., *Octavum Num., *Oëa tripol., *Pocofeltae, *Rotarium, *Rucuma, *Sabrata Tripol., **Scilla, *Segermi, *Sicilibba, *Sufes, *Sufetella, *Suturnucensis, *Thagaste, *Thagura, *Thambai, *Tharassa, *Thasualte, *Thelebte, *Thenae, *Thibaris, *Thinisa, *Thuburbum, *Thucca (bis), *Tigisis Num., *Timida regia, *Ululae, *Utica, *Vadae = Badae?, *Vaga, *Verum, *Victoriana, *Zama.]

§ 37. **Armenien.** Jüngere Kirchenbauten bei Strzygowski, Kleinasien.

Arabissos (Jarpuz)	Felsgräber	Papers of the American school at Athens. Vol 2. 1888, 289.

§ 38. ***Byzanz.** M CIL III. CIG IV. Altertümer im Museum des Tschinli-Kiöschk im alten Serail. Allgemeines: Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels. Berlin 1854; Pulgher, Les anciennes églises byz. de C. Wien 1878 ff.

Hagia Sophia (Mosaiken im Gynaikeion)	Neueste Aufnahmen von Prof. Meydenbaur.
Eirenekirche (jetzt Arsenal).	

[Basiliken z. T. mit Baptisterien: Aemiliani, in Agalmata, Agathonici, s. Crucis, Deiparae, *Ἀχειροποιήτου*, Deip. in *Ῥαβδόν*, Dynameos, Euphemiae. Ferner die Hagia Johann. Studio, S. M. zu den Blachernen, dto. *ἐν πηγῇ*, Mennae, Metrophani, Michaelion, Mocii, Polyeukt, Romani, Sergii et Bacchi, Stephani, Theclae, Theodori.]

§ 39. **China.**

Si-nang-fu	Stele mit langer chinesisch-syrischer Inschrift. VIII saec.	Variétés sinologiques No. 7 u. 12, Schanghai 1895 u. 1897.
Tschong-jen-se	Taufbecken?	

§ 40. **Cypern.** Über altchristliche Mosaiken vgl. J. Smirnow, Viz. Vrem. 4, 1897.

Kition (Larnaka) } Kurion (b. Episkopi) }	Gräber	Cesnola, Cyprus (deutsch v. L. Stern) Leipz. 1879, 254.
***Salamis	(*) Nekropolis	Boldetti, Osservazioni 621.

[***Paphos, *Trimithos.]

§ 41. **Cyrenaika.**		
Cyrene	Gemeindecömeterium im Norden der früheren Stadt C. — Grabkammern (zum Teil noch unerforscht)	J. R. Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique etc. Paris 1827. — Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene. London 1864. — Transactions of the royal society of Literatur. London 1870. II serie IX p. 135 ff.
Massaklit	Familiengrabkammer	
?	2 weitere Kammern erwähnt Pacho.	
Apollonia Ptolemais Arsinoe	altchr. Kirchenanlagen	H. Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres. Berlin 1840. — Rohlfs, Von Tripolis nach Alexandrien. Bremen 1871.
§ 42. **Deutschland** (incl. Schweiz)	Inschriften im CIL XIII sowie in der § 22 genannten Krausschen Publikation. Neben größeren Sammlungen zu Berlin (Univ.), Straßburg (Bibl.), Köln (Wallraff), Trier (Provinzialm.) einiges in den öffentlichen Museen von Berlin, Braunschweig, Darmstadt, Frankfurt, Karlsruhe, Mainz, Mannheim, München, Münster, Wiesbaden sowie in einzelnen Kirchenschätzen, namentlich Trier, Köln u. St. Maurice.	
*Köln M	Oberirdische Cömeterien der Basiliken der thebäischen Legion (St. Gereon) u. der Basilica ss. virginum (St. Ursula)	Boldetti 642 ff. J. Klinkenberg, Grabdenkmäler Kölns, Bonner Jahrbücher 1902, 155 ff.
Regensburg	Emmerans-Confessio	RQS 1892, 154 ff.
**Trier M	Cömeterien des hl. Eucharius (St. Matthias), des Maximin und des hl. Paulin; ersteres mit Hypogäen. Konstantinische Basilika evangelische Kirche? (St. Viktor)	Literatur im Inschriftenwerk von F. X. Kraus passim.
	Zwei Cömeterien bei Trier	v. Wilmowsky, Archäol. Funde in Trier u. Umgegend. Trier 1893; Kraus in den Bonner Jahrb. 1877, 85.
S. Maurice	Cömeterium	P. Bourbon, S. Maurice d'Agaune en Suisse et ses fouilles NB 1893 f. — Kleindenkm. bei E. Egli, Die christl. Inschr. d. Schw. Zürich 1895.

§ 43. **England.** Inschriften bei Hübner. Denkmäler im British Museum mit vorzüglichem Katalog von O. M. Dalton. London 1901. (Vgl. oben S. 16.)

[*Caerleon, *York, *Lincoln, *London, *Verulam.]

§ 44. **Frankreich.** Inschriften bei Le Blant (siehe oben § 18). Größere Sammlungen zu Paris (Louvre, Bibl. nationale), Avignon (Musée Calvet), S. Maximin (Provence).

Aix	Baptisterium	Hübsch, Die altchristl. Kirchen.
*Arles M		Karlsruhe 1858 ff. S. 106
	St. Trophimus-Basilika. Sarkophagsammlung des Cimitière d'Aliscamps, woselbst einst Basil. SS. Honorati et Petri	Hübsch 107. Bull. 1874, 141 ff., für die Särge die betr. Monographie Le Blants.
*Autun	Cömeterium	Boldetti 641.
Clermont	Cömeterium	Boldetti 640 f.
Digne	[alte Kirche]	Bull. 1872, 145.
**Lyon M	S. Irenée, Krypta (Rest der alten J.-Kirche)	Hübsch 106. Zum Cömeterium: Le Blant, Inscript. chrét. I 41.
*Marseille M	Krypta von St. Viktor (Katakombe der hl. Martha). Zahlreiche Sarkophage	ebda. Vgl. Le Blants Hauptwerk.
[Primuliacum]	ehedem Baptisterium	Vgl. Paulin. ep. XXXII.
Regimont (b. Beziers)	Basil. SS. Vincentii, Agnetis et Eulaliae	Le Blant, Inscriptions II 454 f.
*Rheims	Zwei gemalte Cubicula	Bull. 1874, 150.
Riez (Provence)	Taufkirche	Texier and Pullan pl. 10.
*Toulouse	[Dom des Theodosius.] 16 Sarkophage.	
Tours	[Basilika des hl. Perpetuus über dem Martinsgrab und des hl. Nematius bei T.]	Hübsch 108 (Rekonstr.)
**Vienne M	Peterskirche. Cömeterium	Bull. 1865, 48. Boldetti 641.

[*Apte, *Bordeaux, *Bourges, *Die, *Eauze, *Nizza, *Orange, *Paris, *Rouen, *Sens.]

§ 45. **Griechenland.** Noch völlig unzureichend erforscht. Die Inseln siehe unter „Griechische Ins."

Denkmäler in der Sammlung der *Ἀρχαιολογίας χριστιανικῆς ἑταιρία* zu Athen sowie einiges im Zentralmuseum. Inschriften im CIG IV; ein eigenes CIG christianarum bereiten Laurent und Clement im Auftrage der Ecole française d'Athenes vor. Allgemeines: Strzygowski, Reste altchr. Kunst in Gr., RQS 1890; G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce. Athènes 1902.

Attika.		
***Athen. M	In der Umgebung der Stadt sind Katakomben zu vermuten.	Die christl. Inschriften der Stadt bei C. Bayet, De titulis Atticae christ. antiquissimis, Lut. Par. 1878. Vgl. auch A. Mommsen, Athenae christianae. Leipzig 1868 und Neroutsos, *Χριστιανικαὶ Ἀθῆναι*. A. 1889.
	Reste der Lykabettoskirche	Strzygowski a. a. O. 3—6.
Daphnion	Klosterkirche	Lampakis, *Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου*. Athen 1890. Millet, Le monastère de D.
*Euboea.		
Chalkis	(*) Katakomben südl. bei der Stadt unterm Nekrotaphium	Strzygowski a. a. O. 2.
Phokis.		
Delphi	Basilikareste	Laurent, Delphes chrétien, Bull. de corr. héll. 1900, 206—79.
Hosios Lukas	Gräber in der Umgebung	Schultz-Barnsley, Byzantine architecture in Greece I. London 1901. Wulff, Das Katholikon von H. L. Berlin 1903.
Elis.		
Olympia	Basilika (die sog. byzantinische Kirche)	Ausführliche Publikation in der offiziellen Schrift: Olympia, von Curtius, Adler u. a. Vgl. Strzygowski a. a. O. 7—11.
Thessalia (Maked.)		N. J. Gianopoulos, Inscriptions chrétiennes de Thessalie, Bull. de corr. hell. 1899, 396 ff.
Saloniki (***Thessalonich)	Metropolis	Mélanges d'archéolog. et d'hist. 1899, 541 ff. 1900, 223 ff.
	Sophienkirche (Moschee Eski Djuma)	Oriens christianus I 153 ff.
	[Apostelkirche, S. Demetrius, S. Bardias, S. Elias, S. Georg.]	
***Philippi	Kirchenruine? kreuzförmiger Kuppelbau.	Byzantinische Zeitschr. 1902, 473 ff.

Athos (Thrakien)	Byzantinisches.	Allgemeines: Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern. Beste Ausgabe des Malerbuchs von Papadopoulos-Kerameus, Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrét. St. Petersb. 1900. — Kondakoff, Denkmäler der christl. Kunst auf dem Athos. Petersburg 1902.

[**Anchialos (Thrak.), ***Beroea, *Bosporos, *Buthrotos (Epir.), **Debeltum (Thrak.), *Drizipara = Drusipara (Thrak.), *Epibata, *Herakleia, ***Kenchreai, ***Korinth, **Lakedaimon, *Lampsakos, **Larissa, *Nikopolis, *Pele?, *Pydna?, *Scupi = Üsküb (Maked.), *Stobi, *Thebai.]

Griechische Inseln. Inschriften: Hiller de Gaertringen, Inscriptiones Graecae insularum maris Aegaei, fasc. I. III, 1895 ff. Allgemeines: H. Achelis, Spuren des Urchristentums auf den griech. Inseln?, Ztschr. f. d. neutestam. Wiss. 1900, 87—100.

*Kos	Kirche zu Kardamena und im Asklepiastempel	Ausgrabungen von R. Herzog.
*Melos	Katakomben (ca. 2000 Gräber) in der Keimaschlucht beim Dorfe Trypiti; vermutlich weitere Cömeterien	L. Roß, Reisen auf den griech. Inseln. Stuttgart 1845 III, 145 ff.; Bull. de corr. hell. 1878, 347 ff.
Pityusa (Petscha)	byzantinische Denkmäler	*Ὀρλάνδου, περὶ τῆς νήσου Πέτσας.* Athen 1878, 8 ff.
*Chios	Kirchen und Klosterruinen aus jüngerer Zeit	*Νικηφόρου καὶ Φωτεινοῦ, Νεαμονήσια ἐν Χίῳ* 1865. Vgl. Byz. Ztschr. 1896, 142.
*Samos	Kirchenruinen bei Chora, Katergou usw.	*Ἀρχαῖοι ναοὶ τῆσ Σάμου, ἐν Ἑρμουπ.* 1867.
Leros	(*) Ruinen	
**Rhodos	Gräber u. Kirchen	Roß, Reisen nach Kos usw. Halle 1852, 64 ff.
Karpathos	jüngere Kirche (Mosaiken)	Roß, Inselreisen III 52.
***Kreta [**Knossus, **Gorthyna]		Spratt, Travels and researches in Crete. London 1865, sowie einiges im Journal intern. d'arch. numism. 1903, 115 ff.
Thasos	Ruinen	Conze, Reisen auf den Inseln des thrak. Meeres. Hannover 1860, 34.
Samothrake	Byzantinisches	Conze u. a., Neue archäol. Untersuchungen. Wien 1880.

[*Aigina, **Kephalene, *Kerkyra, *Lemnos, *Patmos, **Thera, **Therasia.]

§ 46. **Italien** einschl. d. Inseln. — Inschriften: namentlich CIL IX—XII und XIV, de Rossi IVR, Kaibel, Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae etc. 1890, Strazzulla oben S. 36. Denkmäler: namentlich de Rossis RS und Bull. (NB) sowie die zahlreiche im vorhergehenden Abschnitt aufgezählte Literatur.

*Albano (Latium)	Katakomben	NB 1902, 112 ff
	Ruinen der konstant. Basilika	Bull. 1869, 76. 1873, 103.
Albenga (Nordit.)	Baptisterium	neuerdings restauriert.
Anzio = *Antium (Latium)	Cömeterium sub divo?	Bull. 1878, 85 ff.
Arricia (Latium)	Hypogäum. [Kirche des hl. Eleutherius]	Bull. 1869, 80 f. 1873, 104 f.
Ascoli	Baptisterium	Schultz, Unteritalien Taf. 51.
Atripalda (b. Avellino)	Katakomben und Hypogäum in der Umgebung (Prata)	
Aquila (Sabina)	(*)Kataf. SS. mart. Amiternensium bei S. Vittorino	Boldetti 603. NB 1903, 187 ff.
Arezzo	jüngerer Begräbnisplatz	Bull. 1882, 87 ff
Baccano (Latium)	(*) Coem. S. Alexandri	Bull. 1875, 142 ff.
Baiae (Capo Miseno)	(*) Grüfte des Sosius	Boldetti 609.
*Bassano (Etrur.)	(*) Katakombe bei B.	Germano, Memorie archeol. etc. Roma 1886. Armellini, Cim. 692.
Bazzano (Sabina)	(*) Katakombe	NB 1903, 187 ff.
Bolsena	Katak. der hl. Christina	RQS 1888, 327 ff. CIL XI 2834—96.
Bovillo	Basilika. [In der Nähe die Bas. S. Euphemiae]	Bull. 1869, 79 f.
Bradano (b. Tarent)	(*) Grotta di S. Lucia	
*Brescia	Dom (Rundbau). [S. Giulia (Grabkirche)]	Hübsch 88. 97.
	Cömeterium S. Latini	Boldetti 599.
*Brindisi	Grottenkapellen der Umgebung, z. B. San Vito dei Normanni	Diehl, l'art byzantin dans l'Italie méridionale. Paris 1896.
*Cagliari = Karales (Sardin.)	Katakomben zu Bonaria. Hypog. bei Bonorva	Bull. 1892, 130 ff. NB 1901, 61 ff.
Canosa (Apulien)	(*) Katak. im Tal S. Sofia	CIL IX 410.
*Capua	Gräber bei S. Prisco	Bull. 1384, 105 ff.
Castellamare di Stabia	Katak. (Grotta u. Nekropolis di S. Biagio)	Bull. 1879, 36 u. 118 ff. G. Cosenza, Il cimitero e la capella stabiani. Napoli 1898. Siehe oben S. 17, 5.
Castel St. Elia (Etrur.)	Basilika. (*) Zahlreiche Einsiedlergrotten, z. T. mit Malereien	RQS 1893, 84 ff. 1902, 243.

Castel Savelli (Sabello)	Basilika	Bull. 1873, 102.
*Catania	Hypogäum	Notizie degli scavi 1894.
Cervetri = Caere (Etrur.)	Katakomben	Bull. 1874, 84.
Chiusi	Katak. der Mustiola und der hl. Katharina	CIL IX 2533—82. Siehe oben S. 35, 6.
Ciampino (Tusc.)	Zwei Basiliken	Bull. 1872, 88. 1873, 107.
Cimitile (b. Nola)	Katakombenreste	RS III 533.
*Civita vecchia	Cömeterium	Bull. 1887, 104 ff.
Clitumnus (b. Spoleto)	Kirche degli angeli	Bull. 1871, 147.
Corneto-Tarquinia	Grabanlagen. [Basiliken S. Mariae und S. Restitutae]	Bull. 1874, 81 ff.
*Florenz. M	Baptisterium	Hübsch, Taf. 18, 19. Vgl. A. Cocchi, Le chiese di Firenze. Firenze 1903.
*Fondi	[Basilika]	
Gabii	Katakombe	
S. Germano	quadratische Kirche?	Hübsch 48.
*Girgenti	Nekropolis Giambertone (S. Gregorio), die Frangipani-grotten sowie Einzelgräber	Notizie degli scavi 1901, 29 ff.; vgl. auch Bull. 1875, 83, V. Schultze, Katakomben 291 ff.
Grottaferrata, M (Abtei)	ch. Basilika	Bull. 1872, 111 ff.
	Umgebung: S. Pietro in Meruli. S. Maria in Diaconia	„ „ 9.
(Lorium)	* Katakombe	Bull. 1875, 105.
*Lucca	Basilica Langobardorum.	
	Cella de' santi	Boldetti 596.
Lucoferonia	Katakombe	Bull. 1883, 119 ff.
*Mailand, M	Sarkophagfunde. — S. Lorenzo magg. mit Annexbauten. Basiliken von SS. Gervas. et Protas. (= S. Ambrogio), S. Nazario grande, S. Sepolcro, S. Nabore, La Valeria.	Hübsch 91. 97. 101. Bull. 1864, 29 ff. NB 1896. 163 ff.
	Cömeterien	Boldetti 615.
Marino (Tusc.)	Bas. S. Marina in Moreni	Bull. 1872, 90 ff.
Manfredonia = *Sipontum	Katakomben. Basilika von Sip. (ältere Teile).	Abgesehen von der Basilika alles stark ruinös
	(Hypogäum am Wege nach Mattinata)	
Manfria (Sic.)	kl. Katakomben	Notizie degli scavi 1901. 310.

Marsala	Hypogäum	Armellini, Cimiteri 733 f.
Matera (Südit.)	sog. chiese-grecche-Grotten	Diehl a. a. O.
Mazzara (Sic.)	(*) Hypogäum	
*Messina	Katak. des S. Placidus	Boldetti 624.
Monte Leone (Sabina)	*) Katakombe	Bull. 1880, 108.
Murano (b. Venedig)	Bas. von S. Donato (Dom)	Hübsch 95.
Narni	Hypogäum	Bull. 1871, 83.
Naro (Sic.)	Hypogäum	Bull. 1875, 83.
Nazzano	*) Katakombe bei N.	Bull. 1883, 125 ff.
*Neapel. M	Katakomben: S. Ephebo, S. Gaudioso, S. Gennaro, S. Severo, della Vita (S. Vito)	V. Schultze, Die Kat. von St. Gennaro. Jena 1877. Ders., Katak. 304 ff. RE II 130 ff.
	S. Giovanni in fonte u. S. Restituta m. wertv. Mosaiken.	Galante, Guida sacra della città di N. Napoli 1873. NB 1900, 99 ff.
Nemi	(*) Katakomben bei N.	
Nepi	(*) K. der Sabinilla. Grotten	Bull. 1874, 113. RQS 1902.
*Nocera	S. Maria maggiore, Bapt.	Schultz II 218.
*Nola	Baptist. (Kirche des hl. Felix)	Schultz II 204. Bull. 1871, 61. 1875, 24 ff.
Nonna Ligora (Sic.)	Hypogäum	Schultze, Katakomben 294.
*Ostia	(St. Peter u. Paul, konstantin. Basilika. Gräber	Ciampini 139 ff.; Bull. 1864, 40. 1866, 44.
Otrant	Im Dorfe Vaste bei O. unterirdische Kapelle mit Malereien in 3 Schichten; griech. Inschriften	Diehl a. a. O.
Otricoli	Hypogäum	Bull. 1871, 83.
Padua	Cömeterium	Boldetti 597.
Paganica	Katakombe bei P.	Signorini, La diocesi di Aquila p. 288.
Palestrina = *Praeneste	Gräber u. Basilika des hl. Agapitus	Marucchi, Elements II, 410 ff.
Palermo	Katakomben	Vincenzo di Giovanni, La topographia ant. di P. II 1890, 133 ff. Vgl. Kraus RE II, 134.
*Porto	Nekropolis?	Bull. 1868, 33 ff., 77 ff.
	Basilika des Hippolyt und St. Maria. Xenodochium des Pammachius (?)	Bull. 1866, 49. 170 ff.
Portogruaro (Julia Concordia)	Nekropolis	Bull. dell' Istituto di corrisp. arch. 1873, 58 ff. 1874, 18 ff. 1875, 104 ff. — Bull. 1873 f.

Pozzuoli	(*) Katakombe	Boldetti 609.
Privernum	Katakombe ?	Bull. 1878, 85 f.
*Ravenna. M	Nekropolis	Bull. 1879, 98 ff.
	Zentralbauten: Theoderichmausoleum (S. Maria rotonda), S. Giovanni in Fonte, S. M. in Cosmedin, Galla-Placidiamausol. (S. Nazaro e Celso), S. Vitale. Basiliken: S. Agata, S. Apollinare in classe u. nuovo) (= S. Martino), [S. Crucis, Petriana]. Ferner: Palastkapelle S. Pietro (Francesco), Giov. Batt., Giov. Ev., [Lorenzo in Classe], S. Teodoro (Spirito), S. Vittore	Hübsch 65. 29. 63. 31. 49. ebda 63. 59 f. 62. ebda. 61. 32. 33. 63. 61.
Rignano	Katakombe S. Teodorae bei R.	Bull. 1880, 69 ff. 1883. 134 ff.
*Rimini	Cöm.-Basilika (?) SS. Abundii et Abundantii	Neuere Forschungen v. Baumstark. Vgl. NB 1903, 8.
	Basilikaruinen	Bull. 1864, 14 f.
Rocca antica (Sabina)	Grotte am Monte Taucia	

***Rom. Basiliken:

a) Cömeteriale bei Nr. 2. 15 (Sisti et Caeciliae). 18. 22. 23 (Petronillae). 26. 29. 34. 35. 44. 58. 70, in weiterem Sinne auch Nr. 1. 20. (Laurentii). 43. 50. 59 des Cömeterialverzeichnisses.

b) Sonstige Basiliken aus dem Urchristentum: S. Agata in Subura, Alessio. [Anastasia sub palatio], Angelo in via Salaria, Andrea in Barbara und [A. in thermis], Apostoli, Balbina in Aventino, Bibiana fuori porta magg., Bonosa, Cecilia in Trastevere, Clemente, IV Coronati, Cosma e Damiano, Crisogono, Croce, Eustachio, Francesca Romana. Giorgio in Velabro, Giovanni in Calibito, Giovanni e Paolo, Giovanni a Porta Latina, Ippolito in Esquil. [Iunius Bassus], Laterano. Liberiana, Lorenzo in Lucina, Marco, Maria Annunziata, M. Antiqua. M. in Cosmedin, M. in Trastevere, Martino ai Monti, Menna, Michele in via Salaria, Nereo ed Achilleo, Nicolo in Carcere [Nicomedis], Pancrazio, Paulo ad aquas salvias, Pietro in Vincoli, Pietro e Marcellino, Prassede, Prisca, Pudenziana. Sabina, Saturnino, Silvestro in Capite und in via Salaria, Stefano a) in Agro Verano, b) del cacco, c) [maggiore] d) via Latina (Fundamente), Susanna, Urbano della Caffarella, Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, Vitale. — Vgl. im allgemeinen Marucchi Éléments III.

Centralbauten: S. Constanza (bei S. Agnes), S. Helena (Tor Pignattara), Lateranbapt., Stephanskirche (Coelius).

Gräber sub divo: vgl. RS I 93 ff. III 393 ff. und in den Atti della Pont. accad. di arch. II 41 ff.

Cömeterien:[1]

1. S. Agnetis, via Nomentana, Eingang i. d. Basilika — Bull. u. NB. passim; Armellini, il cim. di S. A. Roma 1880.
2. S. Alexandri, ebda 10 km, Besitztum Coazzo — Bull. 1864 und passim.

(*) 3. Anonym. (ad clivum Cucumeris, ad septem palumbas), via Salaria vet., Eing. durch das Arenar von S. Hermes — Bull. 1865. 1878. 1883.

(*) 4. » (ad nymphas Catabassi), via Cornelia — Boldetti 538?

(*) 5. » an der via Appia nova, links über dem Bahndamm bei der Osteria del Tavolato.

6. » bei S. Onofrio, Ianiculus — NB 1898.

7. » (häretisch) via Appia antiqua, gegenüber dem Trappistenkloster — Garrucci, Tre sepolcri etc. Napoli 1852, Kaufmann, Jenseitsdenkmäler S. 207 ff.

( ) 8. » via Triumphalis, beim Fort des Monte Mario — Bull. 1894.

(*) 9. » bei S. Lorenzo fuori le mura, rechts vom piazzale.

10. » via Salaria ant. — Bull. 1894.

11. » via Latina — NB 1903, 173 ff. 301 ff.

( ) 12. S. Aproniani (Eugeniae), via Latina, unter dem Besitz Santambrogio und vigna Delvecchio — Bull. 1876. 1878.

(*) 13. S. Balbinae, vermutlich unweit von Nr. 15, aber näher der Stadt.

( ) 14. S. Calepodii (S. Callixt), via Aurelia ant., vigna Lamperini — Bull. 1866. 1878. 1881.

15. S. Callisti (incl. Lucina, regio Liberiana), via Appia ant. — Bull. NB. RS passim.

( ) 16. S. Castuli, via Labicana, v. Casilina, zugemauert.

17. des Chresimos (häretisch), via Praenestina — Bull. 1864.

18. Comodillae (Felix u. Adauctus), via Ostiensis bezw. delle sette chiese, vigna Serafini — Bull. seit 1877 passim. NB 1904. RQS 1904.

( ) 19. SS. IV coronatorum? (in comitatu), via Labicana, vigna del Grande — NB 1898.

20. S. Cyriacae (Laurentii), via Tiburtina, Eingang auf dem Centralfriedhof bei den Gräbern Odescalchi, Annivilli, De Romanis — Bull. seit 1863 passim. NB. 1895. 1897. 1899.

(*) 21. S. Cyriaci, via Ostiensis, am VII. Meilenst. — Bull. 1869.

22. S. Damasi, von Nr. 14 aus der via Ardeatina zu. — NB u. RQS 1903 passim.

23. S. Domitillae (Petronillae, Nerei et Achillei), via Ardeatina bezw. delle sette chiese (Tor Marancia) — Zusammenfassend: RS IV (im Druck).

(*) 24. der beiden Felix, via Aurelia ant.

(*) 25. S. Felicis (ad insalatos = infulatos?), via Portuensis rechts.

[1] Mit ( ) sind diejenigen Katakomben bezeichnet, deren genaue Erforschung besonders wünschenswert wäre.

26. S. Generosae (ad sextum Philippi), via Portuensis, Hain der Arvales.
(*)27. SS. Gordiani et Epimachi, via Latina, unter vigna Coppa b. casale Cortoni.
28. S. Helenae (Mausoleum), via Labicana bei SS. Petri et Marcell.
29. S. Hermetis (Basillae, Proti et Hyacinti), via Salaria ant., vigna (monte Parioli) des Deutschen Kollegs — Bull. passim. NB 1895—98. Monographie vorbereitet von G. Bonavenia.
(*)30. S. Hilariae, via Salaria nova — Bull. 1873.
31. S. Hippolyti, via Tiburtina, links unter vigna Gori — Bull. passim. NB 1900.
(*)32. » (Arenar), via Appia ant., bei St. Callist.
33. Iordanorum (ad S. Alexandrum), via Salaria nova, villa Massimo — Bull. 1873.
34. SS. Marci et Marcelliani, via Ardeatina NB u. RQS 1903 passim.
(*)35. Maximi (ad S. Felicitatem), ebda, rechts kleiner Eingangsbau und links unter villa Ciampi — Bull. 1863 u. passim.
(*)36. S. Nicomedis, via Nomentana bei der Porta, villa Patrizi u. Banca generale — Bull. 1864. 1865.
37. Novellae, via Salaria nova — Bull. 1873. 1877.
(*)38. Nunziatella, via Ardeatina, bei dem Kirchlein nahe dem Forte Ardeatino — Bull. 1877. 1882. 1892.
(*)39. ebda, in der Umgebung 1—2 verlorene Katak. gemäß Bosio RS 283; Boldetti 552.
(*)40. Octavillae (S. Pancratii), via Aurelia ant., villa Pamfili — Bull. 1881. RQS 1898.
41. Ostrianum (bisher = ad nymphas ubi Petrus baptizaverat; siehe § 81), via Nomentana, vigna Leopardi — Bull. passim.
(*)42. S. Pamphili, via Salaria ant., Osteria delle tre Madonne — Bull. 1863. 1865. 1894.
43. S. Pauli (in praedio Lucinae), via Ostiensis, lag hinter der Apsis von St. Paul.
44. SS. Petri et Marcellini (ad duas lauros, ad Tiburtium, ad Helenam), via Labicana (v. Casilina) bei Tor Pignattara — Bull. passim.
(*)45. S. Pontiani (ad ursum pileatum), via Portuensis, rechts unterm Monte Verde — Bull. 1867 u. passim.
(*)46. Praetextati, via Appia ant., bei der Caffarella — Bull. passim.
47. Priscillae, via Salaria nov., Eingang links hinter dem Bivio.
(*)48. SS. Processi et Martiniani, via Aurelia ant., villa Pamfili u. vigna Pellegrini — Bull. 1881. NB 1897 f.
(*)49. SS. Quarti et Quinti, via Latina — Armellini, I cimiteri crist. della via Latina. Roma 1874.
50. S. Sebastiani (ad catacumbas), via Appia ant., bei der gleichn. Basilika — Bull. passim. De Waal, Die Apostelgruft zc. Rom 1894.
(*)51. SS. Simplicii et Serviliani, via Latina — Armellini a. a. O.
(*)52. Sae Soteris, via Appia ant., Terrain des Trappistenklosters?
53. S. Theclae, via Ostiensis, Osteria del Ponticello. RQS 1899.

(*) 54. Tertulliani, via Latina — Armellini a. a. O.
(55. Thrasonis (ad S. Saturninum), via Salaria nov., villa Odescalchi — Bull. 1873. 1883.
(*) 56. » -arenar mit der Crypta SS. Chrysanti et Dariae, ebda.
57. S. Timothei (?), via Ostiensis, Hypog. der vigna De Merode — Bull. 1872. NB 1898.
58. S. Valentini, via Flaminia, am Abhang von monte Parioli (früher vigna Tanlongo) — Marucchi, Il cimitero e la basil. di s. V. Roma 1890.
59. Vatican, via Cornelia (St. Peter).
(* 60. S. Zenonis (ad aquas Salvias), via Ostiensis, bei tre fontane. — Bull. 1869. 1871.
61. S. Zotici, via Labicana (v. Tuscolana), am X. Meilenst. — E. Stevenson, Il cimitero di Z. Modena 1876.

Suburbikarisch:

(*) 62. Anonym., via Portuensis, beim »Capo due rami«.
(*) 63. (S. Martinae et Priscae?), via Ostiensis, X. Meilenst.
(* 64. St. Anthimi, via Salaria, am XXIV. Meilenst. zwischen Passo di Corese u. Monte Libretti — NB 1896.
(*) 65. Basilidis, via Aurelia, am XII. Meilenst.
(*) 66. S. Feliculae, via Ardeatina, am VII. Meilenst. — Bull. 1877.
(*) 67. S. Primitivi et soc., via Praenestina (Arenar).
(68. SS. Primi et Feliciani, via Nomentana, ca. XV. Meilenst. Einige Spuren der kleinen Märtyrerkirche bei Mentana. — Bull. 1880. ebda (*) Cöm. zum XVI. Meilenstein.
(* 69. SS. Rufini etc., via Cornelia, vom X. (»sylva candida«) bis XII. Meilenstein.
(70. S. Symphorosae et fil., via Tiburtina, IX. Meilenst. »le sette fratte« = septem fratres — Stevenson, Scoperta della basilica di S. S. Roma 1878.

Selinunt	Nekropolis	Archivio storico Siciliano, nuova serie, VII. Palermo 1883, 126 ff.
Sessa	* Katakomben	NB 1897, 140.
Soriano (Cimino)	(*) Katak. des S. Eutychius	Germano, Memorie archeologiche etc. Roma 1886.
Sorrent	Katak. aus später Zeit	Bull. 1879, 37.
Sorrina nuova	Katakomben	Bull. 1874, 85.
*Spoleto	Basiliken von S. Agostino del Crocifisso, S. Michele, S. Pietro	Bull. 1871, 116 ff.
	Gräber sub divo	ebda 94 ff., vgl. Boldetti 593 f.
Subiaco	Coem. ad aquas altas (Laurentii) bei S.	Bull. 1881, 108.
Sutri	(*) Katakomben. S. Maria del Partu u. andere Grotten	Bull. 1865, 28. Hübsch 7. RQS 1902, 244.

*Syrakus	Katakomben: S. Giovanni, Cassia, „Führer" (sic!), S. Maria di Gesù	Orsi, in den Notizie degli scavi seit 1891, sowie die § 17 erwähnten Schriften.
	Unter den zahlreichen kleinen Hypogäen der benachbarten Küstenstriche seien erwähnt diejenigen von S. Alfano, Canicattini, Chiaramonte-Gulfi, S. Croce-Camerina, Granieri, Lentini, Maccari, Melilli, Modica, Noto, Pachino, Palazzolo-Acreïde, Pantalica, Priolo, Ragusa sup., Rosolini, Spaccaforno, Val del Molinello, Val d'Ispica	Vgl. Müller, Koimeterien n. 14 in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche. 3. Aufl. X.
	byzantinische Kirchen der Umgebung von Syrakus	Orsi, in der Byz. Ztschr. VIII.
Tarent	altchr. Sanktuarium unter der Kathedrale	neueste Grabungen.
	Grotte des Apollo-Helios mit byz. Malereien	Commentarius authenticus des intern. Kongresses f. chr. Archäol. zu Rom 1900. III. Sektion.
	Grotta dei santi Eremiti u. andere Grotten der Umgebung	Diehl, Mélanges d'archéol. 1891 u. l'art byzantin a. a. O.
*Terni	Katak. des h. Valentin	Bull. 1874, 85. 94. 121.
	Gräber sub divo	Bull. 1871, 85. RQS 1889, 25.
Tharsos (Sardinien)	Basilika	Bull. 1873, 129. 139.
Tivoli	Madonna della Tosse, Zentralbau	Hirt, Gesch. d. Baukunst II 592
Torcello	Dom	Hübsch 92
Tropea (Calabrien)	Nekropolis	Bull. 1877, 85 ff., 148. NB 1900, 271.
(Tusculum)	Nekropolis Basilika	Bull. 1872, 85 ff. 145 ff. 1873, 109.
Vallmontone	Katakombe u. zahlreiche Grotten in d. Umgebung	Bull. 1873.
Velletri	Katakombe	Bull. 1873, 107 ff.
Venedig	Basilika S. Giacometto di Rialto	Hübsch 92.
Venosa = *Venusium (Apul.)	(*)christliche Katakomben?	
*Verona	Basil. S. Lorenzo. Sarkophage in S. Giovanni in Fonte	Hübsch 91.

Vindena (Umbrien)	Grabstätten sub divo	Bull. 1871, 93.
Viterbo	Grotta di Riello	Orioli, Viterbo etc. Roma 1849, 32.
Vulci	Katakomben	Bull. 1874, 81 ff.

[*Amiternum, *Ancona, *Aquila, Arpinensium civit., *Ascoli Pic., *Assisi, *Avellino, *Beneventum, *Bettona, *Bologna, *Cumae, *Faënza, *Fano, *Ferentino, *Fermo, *Forum Claudii, *Gaeta, *Hybla maior, *Imola, *Leontion, *Perugia, *Pisa, ***Puteoli, *Quintianum, *Salerno, *Sinna, *Taormina, *Teano, *Terracina, *Todi, *Trani, *Tres Tabernae, *Ursinum.]

§ 47. **Kleinasien.** Zum größten Teil unerforscht. — Die Inseln siehe unter „Griech. I."

Inschriften: CIG IV; CIL III; Le Bas-Waddington, Asie mineure III, Cumont in den Mélanges d'archéologie et d'hist. 1895, 245 ff. Allgemeines: Arundell, The seven churches of Asia. London 1828; Ramsays Werke; V. Schultze, Altchr. Denkmäler in Griechenland und Kleinasien. Neue kirchl. Ztschr. 1892, 880 ff. J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. J Smirnov 2c. Leipzig 1903.

Kilikien.	V. Langlois, Inscriptions grecques etc. de la Cilicie. Paris 1854 und ebendess. Voyage dans la C. Paris 1861.	
Korykos (Ghorgos)	große Nekropolis sub divo	L'Athenaeum français. Paris 1852 I 317. CIG IV 9163 ff.
Ilissos (Eleussa)	Basilika und Nekropolis	Athenaeum a. a. O. 318; Revue archéol. 1878, 447.
Kan-Aladja (im Taurus)	Gräber, Klosteranlage	Revue arch. 1847, 175. Strzygowski a. a. O. 109 ff.
*Anazarbe	Nekropolis mit Felsengräbern	Athenaeum II 1186 f.

[*Adana, *Aigai, *Alexandria parva, *Epiphaneia, *Flavias, *Kastabala, *Mopsvestia, *Neronias (Irenopolis), *Pompejopolis, ***Tarsos.]

Kappadokien.	Über die Höhlenkirchen Strzygowski a. a. O. 149.	
Azuguzel	vermutlich Felsengräber	Chantre, Mission en Cappadoce, Paris 1898, 121 ff.
Jedicapulu	Kirchenruine	Strzygowski a. a. O. 1 ff. 28 ff.
Andabilis (Andaval)	Konstantinskirche	a. a. O. 67 ff.
Soandos	Felsenkirche u. Gräber	Hamilton, Reisen in Kleinasien 2c., Leipzig 1843 II 278.

[*Colonia, *Kaisareia, *Komana, *Kybistra, *Melitene, *Parnassos? *Sadagolthina?, *Spania (Spalia), *Tyana.]

Lykaonien (Isaurien).	L. Duchesne, Les nécropoles chrét. d'Isaurie im Bull. de corr. hell. IV 195 ff.; A. Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria, Suppl. I. of the hellenic society. London 1892. Strzygowski, Kleinasien. 52 ff.	
Bin-bir-Kilisse (= *Barata?)	21 Basiliken, Kuppelbauten 2c.	Strzygowski a. a. O. 57 ff.
Isaura	Nekropolis u. Basilika	Duchesne a. a. O. Über Kirchenbauten der Umgebung vgl. Strzygowski a. a. O. 91.

Ermenek	Grabfunde	Ritter, Erdkunde IX 2, 367.
*Svadras (Syedra)	Kirchen	ebda 393.
*Seleukeia (Selefkeh)	Grabfeld und Felskammern	CIG IV 9212 ff.
Kesteli	Kirche	Headlam a. a. O.
Kyzyl Euren	Felsenkirche und Gräber	Strzygowski a. a. O. 147 ff.
Libas	Gräber	Langlois, Inscriptions 50 ff.
*Claudiopolis (Mout)	isolierte Gräber um Basiliken	und Voyage 188.

[*Alistra, *Antiocheia, *Diokaisareia?, *Huasades, *Humanades (Umanada), *Koropissos, *Laranda, *Metropolis, *Panemon Teichos, *Pappa.]

Pisidien.

Termessos	Grabkammern	K. Lanckoronski, Städte Pamphiliens u. Pisidiens. Wien 1892 II, 35.
***Antiocheia	Kirche	Ritter a. a. O. 470.
***Derbe	Rundkirche	Hübsch 83.

[*Baris, ***Ikonion?, *Kalytis?, ***Lystra, **Philomelion, *Seleukeia, *Kasada.]

Pamphilien.

*Side	Basilika	Lanckoronski a. a. O. I 132 f.
Sagalassos	Basilikentrümmer	ebda II 131 u. 150 f.
Kremna	zwei Basiliken	ebda 161. 169 ff.
*Attaleia	Basilika mit Resten von Fresken (Moschee Dschumanüm Dschâmisi)	ebda I 26 f. und Strzygowski a. a. O. 168.
Selge (Sürück)	byz. Kirchenruinen. Gräber?	Monatsber. d. Kgl. pr. Ak. 1875, 136.
***Perge	zwei Basiliken. Auf der Akropolis byzantinische Cella	Lanckoronski I 46
*Aspendos	Basilikentrümmer	ebda I 96 ff.

[*Magydos, *Maximinianopolis, *Seleukeia, *Syarba.]

Lykien.

*Arykanda	im Stadium die berühmte Inschrift betr. die letzte Verfolgung	Mommsen, in den Archäol.-epigr. Mittlg. aus Österreich 1893, 93 f. — RQS 1893, 291 ff.
Dere Aghzy	Kreuzkuppelkirche	Strzygowski a. a. O. 132.
*Myra	Basilika	Hübsch a. a. O. 81.
Cassabathal	Kirche u. 2 achteckige Kapellen	ebda.
	Grabkammern mit Malerei	Ch. Fellows, Ausflug nach Kleinasien. Leipzig 1853. 285.
Aladja-Dagh	Basilika mit Baptisterium	Petersen u. v. Luschan, Reisen in Lykien. Wien 1889, [illegible].
Aphrodisias	Grabfeld und Kirche	Fellows a. a. O. 197
Kiöidjigez-Liman	Kirche	ebda 125.

[*Gagae?, *Olympos, *Patara, *Perdikia?]

Karien.

*Aphrodisias	in den Venustempel eingebaute Kirche	

[*Antiocheia, *Apollonias, *Kibyra, **Tralles.]

Lydien.

***Sardes ***Philadelphia ***Thyatira	Kirchenruinen und Gräber	Fellows a. a. O. passim.

[*Anaia, *Bagis, *Hypaipa, *Kareina (b. Smyrna?), *Skilandos.]

Mysien.

***Pergamon	Kirchenruinen	Ch. Texier, Description de l'Asie mineure. Paris 1839 ff. II Taf. 116—119. Neueste Aufnahmen von Dörpfeld.

[*Ancyra ferrea, *Aurelianopolis?, **Parion.]

Phrygien. Ramsay, The cities and bishoprics of Phrygia I. Oxford 1895 ff.

**Eumeneia	(*) Cömeterium bei E.	Cavedoni, Opuscoli relig. e lett. di Modena 1860, 176. — Bull. 1864, 32.
**Hieropolis (im Tal des Glaukos)	Fundort der Aberkiosstele	
***Hierapolis	Basiliken, Gräber	V. Schultze, Aus H. in Ph., im Christl. Kunstblatt 1892, 145 ff.
Heliopolis	(*) konstantinische Basiliken	Ciampini, De aedificiis Constantini Magni. Roma 1693, 178.
**Apameia (Kibotos)	Kirche der Akropolis (Noemünzen)	siehe § 149.
Böz-üyük	Ruinen	Humann-Puchstein a. a. O. 14.

[*Akmoneia, *Amorion?, *Apameia, **Ardabau (Kardaba?), *Azani, *Bruzos, *Dorylaion, *Eukarpeia, *Grimenothyrai (Trajanopolis), ***Kolossai, **Kumanai, *Kyzikos, *Lampe (Distrikt der Siblianoi), ***Laodikaia, *Lunda, *Metropolis, *Motella (Hyrgalischer Distrikt), *Moxiane (Distrikt), **Ortros, **Pepuza, *Plaundos?, *Prymnessos?, *Sanaos (Valentia), *Sebaste, *Stektorion, *Synnada, *Themisonion?, *Tiberiopolis?, **Tymion (Dumanli?)]

Bithynien.

*Nikaia	Koimesiskirche	O. Wulff, Die Architektur u. d. Mosaiken der Kirche zu Mar.-Himmelf., in den Viz. Vrem. 1900, 315. Vgl. auch Byz. Ztschr. I 1 — Ders., Die Koimesiskirche in N., Straßburg 1903.
**Nikomedeia	konstantinische Salvatorkirche	Ciampini a. a. O. 178.

*Brussa (Prusa)	Eliasrotunde	Texier and Pullan 169.

[Nach Plinius in Pontus und Bithynien mehrere ***Gemeinden. *Adriani, *Apollonias, *Kaisareia, *Chalkedon, *Drepane (Heliopolis), *Kios, *Prusa (ein zweites).]

Pontus.

*Trapezunt	Sophienkirche (Baptist.)	a. a. O. 190.
*Neokaisareia	Oktogonbau	Hübsch a. a. O. 44.

[*Amasia, *Komana, *Nikopolis, *Sebasteia.]

Paphlagonien.

[**Amastris, *Gangra, *Ionopolis, *Pompejiopolis, **Sinope.]

Galatien.

**Ankyra	Klemenskirche	Hübsch a. a. O. 81.
Jürme (Germe?)	Basilika	Humann-Puchstein a. a. O. 32.
*Tavion	Ruinen	
Ütschajak	Doppelkirche	Strzygowski a. a. O. 32 ff.

[*Gadamana (Ekdaumana), *Juliopolis, *Kinna?, *Malos.]

Jonien und Äolien.

Gül-bagtsche (bei Vurla-Klazomenai)	Basilikenreste	Byzant. Ztschr. X 568—73.
***Ephesos	Unter den Inschriften die mit der Abgarkorrespondenz.	
	Hypogäum (christlich?)	J. T. Wood, Discoveries at E. Lond. 1877, 12 ff.
	Doppelkirche	Hübsch a. a. O. 82.
	(*)Johanniskirche	Procop. V 1. Strzygowski a. a. O. 140 ff.
	sog. Lukasgrab (Rundbau)	P. A. Dutau, un prétendu tombeau de St. L. Paris 1882.
	„Gefängnis des Paulus"	Abhdlg. der Kgl. preuß. Ak. d. WW. 1872, 40 ff.
*Milet	frühbyz. Kirchenruinen	Sitzgber. der Kgl. pr. Ak. d. WW. 1901, 912.
Assos (Troas)	Ruinen.	

[*Ilion, **Magnesia, ***Smyrna, ***Troas.]

§ 48. **Maltagruppe.**	Katakomben: L'Abazia, S. Agata, S. Cataldo, S. Maria della grotta, S. M. della virtù, S. Paolo, S. Venera. Zahlreiche Hypogäen.	Bull. 1872, 90 ff. Publikationen von Caruana s. bei A. Mayr, Die altchristlichen Begräbnisstätten auf Malta. RQS 1901.

§ 49. **Österreich-Ungarn.** Inschriften CIL III: eine Sammlung der altchr. Inschr. fehlt noch, diejenigen Illyriens (Dalmatien, Croatien, Slavonien) bearbeitet Dr. Jelić-Spalato. — Vieles in den öffentl. u. privaten Sammlungen von Wien, Triest, Aquileja, Zara, Spalato.

*Aquileja. M	Baptisterium	Majonica, Wegweiser durch das k. k. Staatsmuseum. Aq. 1884.
Cilli (Celeja)	Basilika	Mitt. der k. k. Zentralkommission 1898.
Fünfkirchen Ungarn	Grabkammern mit Malereien	Bull. 1874, 150 ff.; Mitteilungen d. k. k. Zentralkommission 1873, 57–63.
Koljane (Dalm.)	Basilikenreste jüngerer Zeit	Verhandlungen des röm. Archäologen-Kongresses 1900, III Sekt..
Manastirine (Dalm. Salona-*Spalato)	Cömeterium der lex sancta christiana	vgl. die Jahrgänge des Bullettino di storia ed arch. dalmata seit 1878 u. im allgem. den offiziellen Guida di Spalato. Zara 1894.
Marusinac	Nekropolis	
Mitrovitz - *Sirmium (Slavonien)	Nekropolis	Bull. 1884 f., 141 ff.; Ephemeris Salonitana I 5 ff.
Parenzo (Istrien)	Basiliken	Amoroso, Le basiliche cristiane di P. Parenzo 1891. — W. A. Neumann, Der Dom von P. Wien 1902.
Pola	Cömeterium	Bull. 1874, 134.
Slano	Nekropolis	NB 1901, 195 ff.
Triest	Basilika S. Giusto-Dom	Hübsch, t. XXVII.
Bosnien u. Herzegowina.		
Borasi	Kapelle im Trebizatale	Ciro Truhelka, Die christlichen Denkmäler Bosniens u. der Herzegowina, RQS 1895, 97 ff.
Dabravina (Bez. Visoko)	Basilika	ebda.
Gornji Turbe (Bez. Travnik)	Basilika	ebda.
Jajce	Felsenkirche (ursprüngl. altchr. Grabkirche?)	ebda.
Mali Moschunji	Ruine eines jüngeren Kirchenbaues im Laschvatal	ebda
Schipovo (Gebiet des alten Saritte)	Mausoleum an der Pliva	ebda.
Stolaz = Dallunto	Kapelle an der Bidoschtaquelle	ebda.
Zenica	Basilika	ebda.

[*Axiupolis, *Cibalis, *Durostorum, *Marcianopolis, *Pettau, *Sabaria, *Sardica, *Scarabantia, *Singidunum, *Siscia, *Tomi.]

§ 50. **Palästina.** Zum kleinsten Teil erforscht. Das Land besitzt zahlreiche Basilikenreste aus dem Mittelalter.

Inschriften: CIG IV. Seit 1892 in der zu Paris erscheinenden Revue biblique. Zerstreut auch in den bekannten Palästinazeitschriften, die für die allgemeine Denkmalkunde des Landes in Betracht kommen: Palestine Exploration Fund. Ld. 1873 ff; Ztschr. d. DPV. Leipzig 1878 ff („Mitteilungen" dess. seit 1895), neuerdings auch die amerikanische Palestine Exploration Society, die russische Ztschr. Pravoslavnyi Palestinskij Sbornik u. a. — Benziger, Der heutige Zustand der alten Denkm. in Syrien u. Palästina. Ztschr. der deutsch. morg. Ges. 1891, 69 ff. — M. de Vogüé, Les églises de la terre ste. Paris 1860.

Abu Gôsch	Basilika(*)	
Amwâs-Nikopolis	Basilika	Revue Biblique XII 571 599.
Beit Gibrīn = *Eleutheropolis	Höhlengraffiti	Commentarius authenticus des intern. Kongresses f. chr. Arch. zu Rom. III. Sett.
*Bethlehem	Gräber. Geburtskirche	Ciampini 150. Bull. 1872, 139.
Der el-Musallabe	Kreuzkloster(*)	
Der Mar Juhanna	Johanneskloster b. Gilgal *)	
Djebel Karantel (b. Jericho)	Einsiedeleien(*)	
Djeras-*Gerasa	vier Basiliken	Ztschr. d. DPV 1903. 109 - 177.
El-Kusēfe	Kirchenruinen	Mitteilungen u. Nachrichten d. DPV 1895, 37 ff.
*Emmaus	Kirchenruinen	
Es-Salt	Mausoleum	Ztschr. d. DPV 1895, 69 ff.
Garizim	Fundamente der alten Kirche	
*Gaza	Basilika. Sergiuskirche	Hübsch 84. 86.
Haifa	Grabkammern	Ztschr. d. DPV 1890, 175 ff.
Hebron	Cömeterium (Patriarchengrab) [byz. Basilika	Ztschr. d. DPV 1894. 238 ff.
*Jericho	[Kirche der Gottesgebärerin u. Xenodocheion	de Vogüé a. a. O.
***Jerusalem	Grabkirche	Strzygowski, Orient oder Rom
	Marienkirche (Mesdjid el Aksa)	
	Reste von S. M. minor (Erlöserkirche).	
	[Auffahrtskirche]. Dormitio B. M. V. etc.	
	Katakomben auf dem Ölberg	Ztschr. d. DPV 1889, 195 ff.
	Nekropolis am Damaskustor	neueste Funde.
	Felsengräber im Wadi er Rababi	Palestine expl. [illegible] 1901
	„Prophetengräber" und andere christl. Anlagen d. Umgebung	Revue [illegible] X 72 [illegible]

	Orpheusmosaik	ebda 436 ff. XI 100 ff. NB 1902, 27 ff. sowie Ztschr. d. DPV 1902, 139 ff.
	Gräber u. Basilika des St. Stephan	Revue bibl. passim.
	Baptisterium? der Johanniskapelle	Ztschr. d. DPV 1894, 54.
Karmel	*) Einsiedlerhöhlen.	
Kefr Kenna = Kana	Mosaikboden einer konstantin.(?) Kirche	Palest. Expl. Fund 1901, 374 ff. 1902, 132 ff.
Madaba	zwölf altchristl. Sanktuarien, Mosaikböden &c.	NB 1901, 145 ff. Revue bibl. passim. Auch A. Jacoby, Das Mosaik von M. Leipzig 1902.
Mambrathal	[konstant. Basilika]	Ciampini 163.
Mar Saba	Laura des h. Euthymius	sehr wenig alte Reste.
***Nazareth	Krypta mit Gräbern [gr. Basilika]	NB a. a. O.
Nebi Samoil	[Kloster des hl. Samuel]	
Petra	Felskammern mit Altarnischen	
Rotes Meer	(*) zahlreiche Klöster	Publikation demnächst durch das Comité de conservation des monuments de l'art arabe.
*Sebaste	Moschee = Johanneskirche. [Basilika.]	
Sû Mâzen (Συκομάζων)	Reste der Bischofsstadt	Palestine Exploration Fund 1902, 262.
Tabor	drei Hüttenkirchen	
Taïbeh = Ephrata	St. Georgsbasilika	Atti del II° Congr. 191.
Tell-Hûm (Kapharnaum?)	christl. Kirche?	

[Aila, *Anea, *Anim, *Askalon, *Aulana, *Azotos, *Batanaea b. Caesarea, *Bethabara, ***Caesarea, *Gadara, *Iamnia, ***Ioppe, *Kapitolias, ***Lydda, *Maximiniapolis, *Sabulon, ***Samaria, *Skythopolis, *Phaeno.]

§ 51. **Rußland.** Denkmäler: in der kais. Eremitage zu S. Petersburg (Sammlung Basilewski &c., weniges in Moskau u. Kertsch sowie in Privatsammlungen (Swenigorodskoi).

Kertsch M	Unter ca. 200 Grabkammern am Mithridatesberge eine christliche und wenige Einzelgräber	J. Kulakowsky. RQS 1894, 13 ff. 324 ff.
Sebastopol M	Basilikenruinen	Academy 1879. 292.

Neueste Funde im Cherjones.

§ 52. **Spanien.** Ungenügend erforscht. Über Inschriften und Grabanlagen: E. Hubner, Inscriptiones Hispaniae christ. Berol. 1871 mit Supplem. Berol. 1900.

Arcona (Alba Urgavonensis)	[Cömeterium	Boldetti 635
Begastri	[Basilika]	Guerra, Deitania y su catédral episcopal de B. Madrid 1879.
*Elvira	[Cömeterium]	Boldetti.
*Gerona	Gräber (Sarkophagfunde)	vgl. Hübner.
Lagos	Gräber (Sarkophagfunde)	Sarkophage im Museum zu Madrid.
Loja	Reste einer Basilika	Bull. 1878, 37 ff.
*Saragossa	nach Boldetti: Cömeterium der innumerabiles martyres. Grabmäler der Cripta de Santa Engracia.	Atti del II° Congresso di arch. crist. Roma 1902, 79 ff.
*Sevilla	Cömeterium	ebda
Valencia	Gräber (Mosaiken)	Atti del II° Congr. Rom.

[*Acinippo, *Ajune, *Andujar, *Astigi, *Astorga, *Barbe, Barcelona, *Baza, *Cabra, *Calagurris, *Calahorra, *Carthagena, *Carula, *Caylone, *Complutum, *Cordova, *Drona 3, *Epagro, *Fibularia, *Guadix, *Italica?, *Laurum, *Leon, *Lorca, *S. Lucar la mayor, *Malaga, *Martos, *Mentesa (südl. v. Jaën), *Merida, *Montemayor, *Montoro, *Ossigi, *Ossonoba, *Ossuna, *Segalvinia, *Talavera?, *Tarragona, *Teva, *Toledo, *Urci, *Vera.]

§ 53. **Syrien, Phönizien u. Mesopotamien** etc. Mit Ausnahme eines Teiles von Zentralsyrien fast noch unerforscht.	Inschriften: CIG IV. Waddington, Inscriptions grecques et lat. de la Syrie. Paris 1870. Allgemeines: M. de Vogüé, La Syrie centrale. Paris 1865—78. Chapot, Antiquité de la Syrie du Nord (Bull. de corresp. hell. 1902, 161 ff.)	
Abû-Hanâja	(* Basilikenreste	E. Sachau, Reise in Syrien u. Mesop. Leipzig 1883, 134.
Aleppo	Rundbau des Simeon Stylites	Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II 247.
***Antiocheia	[templum aureum]	Ciampini, De aed. Const. M. 178.
	*) Cömeterium	Boldetti 620.
Baalbek (Heliopolis)	[Basiliken]	Texier 189. Ausgrabungen von O. Puchstein zc.
Baetocaece	Kuppelbasilika	Strzygowski, Kleinasien 162 f.
***Damascus	Johanneskirche	
Dana-Euphratesia	Basilika	
Kasr ibn Wardân	Kuppelbasilika	Strzygowski, Kleinasien 121 ff.
Knawwârin	Basilika	Sachau 54.
Kottine	Ruinenstätte Ab[illegible]a	ebda 61.
L. ftaja	Ruinen	Zschr. des DPV 18[illegible] 171 ff.
*Neocaesarea	[Kirche. Oktogonbau	Hübsch 44.

Perasch	byz. Kirche	K. Humann u. O. Puchstein, Reisen in Kleinasien u. Nordsyrien. Berlin 1890, 206.
Saibidj	(*) Ruinen. Basilikenreste	ebda 187.
*Samosata	(*) Ruinen	Humann u. Puchstein 183.
***Tyrus	Kirche (Basilika des Paulinus)	Hübsch 75 f.
Wiran-schehr (Kommagene)	Nekropolis u. Kirche	Humann 403 ff., vgl. auch The Journal of the r. geogr. society X, London 1841, 522 ff. Strzygowski, Kleinasien 96 ff.
Zebed	Basiliken (Martyrion des hl. Sergius)	Sachau 124.
Zentralsyrien.		
Babuda	Landkirche	de Vogüé a. a. O. 102.
Baquza	Kirche u. Privatbauten	ebda 132.
Behioh	Basilika	140.
*Bosra-Bostra	Kathedrale = Kuppelbau mit alten Teilen	63 ff. Christliche Ruinen der Umgebung, namentlich Basiliken zu Um el-Dshimal. vgl. Ztschr. d. DPV 1897, 145 ff.
Chaqqa	Klosterbau mit Basilika	de Vogüé 58.
Dana	Nekropolis	106 f.
Deir Sanbil	Nekropolis	108 f.
Deir Sem'an	Xenodochium ꝛc.	128 f.
Deir Seta	Kirche u. Privatbauten, Baptisterium	131 f.
Djize	Basilika u. Ruinen	Ztschr. des DPV 1897, 133 ff.
El Barah	Kirchen, Klosteranlagen, Gräber	de Vogüé 100. 106 ff. Sachau a. a. O. 86 ff.
Ezrah	jüngerer Spitzkuppelbau (Oktogon)	de Vogüé 61 f.
Kalat Sem'an	Kirche u. Kloster des S. Symeon Stylites, Baptisterium ꝛc.	141 ff.
Kalb-Luseh	Kirche	135 ff.
Kefr-Kile	Kirche	134.
Kennapaat = Kanatha	Basiliken (daraus später ein Palast?)	59 f.
Kharbet-el-Beïda	Kapelle?	70.
Kherbet-Hass (und Hass)	Basiliken, Nekropolis	100. 103 ff. 110.
Mudjeleia	Kirche, polygones Bapt., Gräber	101. 112.
Musmieh = Phaena	Kirche (antikes Prätorium)	45 f.

Ruwêha	Basilika, Gräber	102. 113.
Serdjilla	Nekropolis	111.
Sueideh	Basilika	60.
Tafkha	Basilika	67.
Turmanin	Kirche (zerst.) u. Xenodochium	135 f.
Mesopotamien.		
*Dârâ = Anastasiopolis	Grabkammern	Sachau 396
**Edessa = Urfa	Höhlen- und Felsgräber in der Umgebung. Grab des hl. Ephraem. Im Gebirge Ruinen des Jakobsklosters	Sachau 201 ff., Ztschr. d. deutsch. morgenländischen Gesellschaft 1882, 142 ff.
Harrân	Basilika	ebda 219 ff.
*Nisibis = Nsêbin	Jakobsbasilika	392.

[*Abila, *Alassus, *Amida, *Antaradus, *Apameia, *Arbela, *Arbokadama, *Arethusa, *Balaneae, *Beritana (Arabien)?, ***Beroea, *Berytus, *Byblus?, *Diodoris, *Dionysias (Arabien), *Doliche, *Emesa (und Umgebung), *Epiphaneia, *Esbus (Arabien), *Gabala (Gabba), *Gabula, *Germanicia, *Gindarus, *Harbat (Glâl, *Hierapolis, *Karrae, *Kerkuk (Kerkha), *Kenoth (Kureiat, Arabien), *Kyrrus, *Laodikeia, *Larisa, *Lasom, *Makedonopolis, *Orthosias, *Palmyra, *Paneas (Caesarea Philippi), ***Pella, *Persa (Perra), *Philadelphia (Arabien), *Raphanaeae, *Resaina, *Rhossos, *Seleukeia (Coelesyrien), *Seleukeia (Ktesiphon), *Shagerd (Persien), *Sibadolis?, ***Sidon, *Sodom, *Tripolis, *Thelsea (bei Damascus), *Zanaatha? (Arabien), *Zeugma (Coelesyrien).]



Fig. 4. Angebliches eucharistisches Gefäß im G. Rossischen „Tesoro sacro".
(Siehe S. 72.)

Zweites Buch.

Die altchristliche Architektur.



Fig. 5 Die Ruinen des Simeonklosters (Kalat Sem'an, Zentralsyrien).

Erster Abschnitt.

Die Sepulkralbauten.

> Licet convivere cum ethnicis, commori non licet.
>
> (Tertullian, De idolatria c. 14.)

De Rossi, RS I–III, Bull. und NB. — F. X. Kraus, RS 2. Aufl. Freiburg 1879. — V. Schultze, Die Katakomben. Leipzig 1882. — Armellini, Gli antichi cimiteri. Roma 1893. — Die Spezialliteratur am vollständigsten bei N. Müller, Koimeterien (Realenzyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche. 3. Aufl. Bd. X 794—877 Buchstabe F).

Die christlichen Sepulkralbauten schließen sich in technischer Beziehung zunächst dem vom Heiden- und Judentum Überlieferten an, soweit ersteres nicht durch Verbrennung der Leichen ganz neue Modalitäten (Columbariensystem) schuf; ihre Eigenart besteht, sofern sie unterirdisch angelegt sind, in der Größe und Kompliziertheit der Anlage, welche das System der Gemeindefriedhöfe gegenüber dem heidnischen System der Familienbegräbnisse ergab. In rechtlicher Hinsicht stehen die christlichen Gräber den heidnischen durchaus gleich. Man scheidet die altchristlichen Sepulkralbauten füglich in unter- und oberirdische. Jene lassen sich unter der heute allgemein gebrauchten Bezeichnung Katakomben zusammenfassen, während diese schlechthin Friedhöfe sub divo, d. h. unter freiem Himmel, genannt zu werden pflegen.

I. Katakomben.

§ 54. Der Name Katakombe, κατὰ κύμβας = bei der Vertiefung, erscheint in der Literatur zuerst als topographische Angabe gelegentlich einer Notiz über Kaiser Maxentius: fecit et circum in catecumbas,[1] d. i. bei jener Vertiefung oder Senkung, welche die Appische Straße an der Kirche von S. Sebastiano talartig schneidet. Nach dieser Senkung wurde die unter der genannten

[1] Mommsen in den Abh. der Kgl. sächs. Akademie, philol.-hist. Klasse I 648.

Basilika sich ausdehnende altchristliche Totenstadt topographisch als in catacumbas fixiert (vgl. den Chronographen vom Jahre 354 zum XIII kal. Feb., oben S. 55), daher dann, weil dieses Cömeterium lange Zeit allein noch bekannt war, bei der Wiederentdeckung der übrigen die Bezeichnung auf die unterirdischen Friedhöfe der Christen allgemein überging.[1] In der Folge übertrug man sie auch auf jüdische Grabstätten unter der Erde, später sogar auf Anlagen wie die Kapuzinergruft in Palermo und die bekannten Latomien zu Paris. Älter und sinnreicher erscheint der echt christliche Terminus: coemeterium (cymiterium), *κοιμητήριον* = Ruhestatt; dem biblischen Sprachgebrauche vom Schlaf der Toten (*κοιμᾶσθαι*), dem ein Erwachen folgt, entlehnt, besagt er das Gegenteil vom somnus aeternalis heidnischer Inschriften und bezieht sich ebensowohl auf ober- wie unterirdische Grabbauten. ***Κοιμητήριον*** *ἕως ἀναστάσεως* „bis zur Auferstehung" schließt manche christliche Inschrift. Eine weniger häufige spezifisch christliche Bezeichnung ist martyrium (in Afrika area martyrum), welches zunächst die Grabstätte eines Blutzeugen, dann auch jedes Gläubigen und ihre Umgebung charakterisiert. Der heidnischen Terminologie wurde die in Phrygien häufige Aufschrift *ἡρῷον* entnommen; beide gelten indes mehr von Anlagen sub divo. Auch beziehen sich beide nicht immer auf große Komplexe, wie das eher bei dem indifferenten Namen hypogaeum (katagaeum = Raum unter der Erde) der Fall ist, worunter sowohl Einzelgräber als Gemeindefriedhöfe zu verstehen sind. Solche Hypogäen, Katakomben im weiteren Sinne des Wortes, weisen auf: Ägypten, Afrika, die Cyrenaika, Griechenland (Inseln), namentlich Italien einschließlich der Inseln, Kleinasien, die Malta-Gruppe, Mesopotamien, Österreich, Palästina, Rußland und Syrien. Die Art ihrer Verteilung siehe im letzten Abschnitt des vorhergehenden Buches.

§ 55. Die Entstehung der Katakomben hängt mit dem Begräbniswesen der Juden und Heiden in der Frühzeit des Christentums zusammen. Ursprünglich werden Christen in Palästina sowohl wie in Rom und anderwärts in jüdischen Familiengräbern Unterkunft gefunden haben oder in eigenen Gräbern, die sich zunächst

[1] Weniger wahrscheinlich wie diese von de Waal zuerst vermittelte Ableitung tragen die Hinweise Ducanges auf cumba = Höhlung, Marchis auf cumbo mit dem Begriff iacere, de Rossis kata cumbas = cata accubitoria.

nicht von heidnischen wesentlich unterschieden. So fand Petrus sein Grab in unmittelbarer Nähe von heidnischen Aschengräbern am Zirkus des Nero, Paulus in der Gruft der Matrone Lucina in durchaus heidnischer Umgebung. Denn auch das Christengrab genoß von vornherein alle Wohltaten der Gesetze, welche dem Sepulkralwesen jedweden Schutz angedeihen ließen.[1] Anderseits bewirkte der ausgeprägte Gemein- und Brudersinn der Urchristen, verbunden mit dem im Hinblick auf die Bestattung des Herrn und jüdische Sitte vorhandenen Widerwillen gegen die Leichenverbrennung frühzeitige Anlage eigener gemeinsamer Grüfte, vor allem suchte er den promiskualen Gebrauch von Grabanlagen für Christen und Heiden oder Juden zu verhindern. Daher Wendungen auf Grabschriften: fecit ypogeum sibi et suis fidentibus in Domino (RS I 109), libertis libertabus posterisque eorum at (sic) religionem pertinentes meam (CIL VI, 10412), oder die Abhängigmachung der Beisetzung *ἐὰν τηρήσωσι τὸν θεόν*.[2] Vornehme Familien stellten Begräbnisplätze zur Verfügung, welche den rapid wachsenden Gemeinden schnell zu klein wurden und durch tieferes Eindringen ins Erdinnere erweitert und ausgenutzt werden mußten.[3] Die Art, wie das zu geschehen hatte, war vorgebildet in Grabbauten des Orients und für Rom in Etrurien. Schließlich machte die Errichtung eigener Friedhöfe auch wirtschaftlich unabhängiger. Mäßig Begüterte

[1] Schon die bloße Beisetzung einer Leiche machte den betr. Ort »religiosus«; weder praescriptio noch usucapio änderten den Besitztitel. Vgl. auch die Grabformel H · M · H · EX · T · N · S (hoc monumentum haeredes ex testamento ne sequatur). — Zu Grabverletzungen und Strafandrohungen auf Grabschriften vgl. drittes Buch erster Abschnitt unter „Anatheme".

[2] Bull. de Corresp. hell. VIII 243. Vgl. Mommsen, Zum röm. Grabrecht, Ztschr. für Rechtsgeschichte 1895, 208 f.

[3] Die Größe der römischen Begräbnisplätze (areae) gaben Inschrifttafeln an, z. B.: IN · FR · P · C — IN · AG · P · CXXX (in fronte pedes 100 — in agro pedes 130), doch gab es viel umfangreichere Grabareen. Vgl. Horaz I. Satir. VIII, 12 f. u. a. Die Gruft der Lucina an der Appischen Straße war begrenzt durch eine Area von 100 Fuß Front und 180 Fuß Tiefe. Nach einer Berechnung de Rossis konnten in den darunter gegrabenen unterirdischen Gängen, die nur einen kleinen Teil der Callistkatakombe ausmachen, ohne Mühe 2000 Gräber angelegt werden. Die Gesamtlänge der Katakombengänge schätzt der Geologe M. St. de Rossi auf 876 km; ca. 5 Millionen Tote dürften in ihnen beigesetzt worden sein. Armellini berechnet das von ihm erforschte Cömeterium der hl. Agnes auf 16475 qm Fläche mit 5736 Gräbern.

sparten Auslagen an sepulkrale Aktiengesellschaften. Arme entgingen den traurigen Senkgruben des commune sepulcrum am Esquilin, anderseits nutzten die Christen die Vorteile der Funeralkollegien und ähnlicher Einrichtungen aus. Sie konnten ferner, wie die Heiden, sich Grabstätten käuflich schon zu Lebzeiten erwerben (emere locum), Grüfte und Kammern für ihre Angehörigen sibi et suis, libertis libertabus posterisque eorum u. dgl. errichten (facere, comparare). Die Tatsache des Kaufes (*ἀγορασία*) pflegte auf Grabtiteln vermerkt zu werden. Die Ausführung der Grabanlage selbst unterstand den Totengräbern (fossor, fossarius, *κοπιάτης, τοποφύλαξ*), die sich im Laufe der Zeit nicht nur zu eigenen Kollegien zusammenschlossen, sondern auch bald mit dem Charakter kirchlicher Amtspersonen bekleidet erscheinen. Im Orient, wo, wie es scheint, private Familiengrüfte nicht so leicht dem Gemeindefriedhofssystem wichen, erhielt das Totengräberamt niemals die Bedeutung, die es z. B. in Rom und Nordafrika erlangte.[1]

§ 56. Den Vorrang unter den urchristlichen Nekropolen haben naturgemäß die römischen Katakomben (Verzeichnis § 46), sowohl wegen ihrer vorbildlichen Anlage, als ihrer grandiosen Ausdehnung. Wie alle Grabstätten Roms lagen sie außerhalb der Stadtmauer. Die Katakombe der hl. Priscilla an der Via Salaria nova war das älteste Gemeindecömeterium der ewigen Stadt, hervorgegangen aus einer Grabarea im Privatbesitz des Senators Pudens, bei dem der Tradition nach Petrus Unterkunft gefunden. Aus dem Vorhandensein von zwei Wasserreservoiren (Piscinen) sucht neuerdings Orazio Marucchi mit viel Geschick und Erudition zu erweisen, daß hier der Ort ad Nymphas ubi Petrus baptizabat, also das Coemeterium Ostrianum lag, das heute irrtümlich an der Via Nomentana gezeigt werde.[2] Ins apostolische Zeitalter reicht außer der Papstgruft von St. Peter vielleicht auch

[1] Zur Grundidee und Verwaltung der Katakomben und sonstigen Friedhöfe siehe V. Schultze, Katakomben S. 17 ff., desgl. für die Antike, die Funeralkollegien 2c. J. Marquardt, Das Privatleben der Römer I 2 S. 374 ff. Massengräber, wie sie das heutige Italien leider noch kennt, duldete das Urchristentum nicht. Dagegen hat P. Orsi, Notizie degli scavi 1895, 481 ff. nachgewiesen, daß in Syrakus sich öfter mehrere Leichen (bis zu 6) in einem Grabe fanden.

[2] Di un antico battistero recentemente scoperto nel cimitero apostolico di Priscilla e della sua importanza storica. NB 1901, 71 ff. 1902, 217 ff.

das Cömeterium der hl. Domitilla an der Via Ardeatina zurück, während andere Friedhöfe, wie der des Prätextatus an der Via Appia, des hl. Alexander und der hl. Agnes, auch das jetzt sog. Ostrianum, dem zweiten Jahrhundert angehören. Aus Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts ist die Errichtung der Papstgruft von S. Callisto zu setzen, eine Schenkung an die römische Gesamtgemeinde, die um so notwendiger war, als für die Petersgruft keine große Ausdehnung angenommen werden kann, diese also bald angefüllt wurde. In dieser Zeit etwa begann man auch in den Provinzen die römischen Anlagen nachzuahmen. Die Katakomben von S. Maria di Gesù und der Vigna Cassia zu Syrakus scheinen damals entstanden zu sein, die von S. Giovanni ebenda um 320. Man kann das dritte Jahrhundert als Blüte der römischen, das vierte als Entstehungszeit der übrigen größeren Anlagen bezeichnen. Erst unter Valerian (257) traf ein kaiserliches Edikt die Katakomben in ihrer Eigenschaft als Versammlungsort, nicht in derjenigen als Begräbnisstätte; 260 wurde es aber von Gallienus zurückgenommen. Trotzdem fühlten die Christen von da ab sich auf ihrem Grabterrain nicht mehr sicher und begannen geheime Treppen, verdeckte Eingänge u. dgl. anzulegen, um Angriffen vorzubeugen, was 303 zur Konfiskation der Cömeterien führte. Erst der Friede von 311 gab der Kirche auch ihre Gemeindegräber zurück. Schon früher waren die tituli oder Pfarren entstanden, deren jede bestimmte Grabstätten benutzte. Nach Konstantin beginnen dann christliche Anlagen sub divo überhand zu nehmen, und die Katakomben werden zugleich besuchte Andachtsstätten, für deren würdige Ausstattung und Erhaltung vor allem Papst Damasus wirkte. Erst nach dem Einfall Alarichs in Rom 410 hörte das Beerdigen in den unterirdischen Räumen auf, und sie gerieten allmählich fast ganz in Verfall und Vergessenheit. 750 erlitten sie starke Plünderungen durch Aistulf, was Paul I. bewog, mit der Erhebung von Märtyrerleibern zu beginnen, um sie vor Profanation zu bewahren. Von allen Katakomben ist nur die einzige von S. Sebastiano immer bekannt und zugänglich gewesen.

Einer Klassifizierung der Katakomben stellen sich zur Zeit noch große Schwierigkeiten entgegen. Man kann wohl von einer morgenländischen Gruppe reden, welche das System der Familienhypogäen pflegt, im Gegensatz zur abendländischen, die scheinbar

Gemeindecömeterien bevorzugt, oder schärfer vom geologischen Standpunkte aus zwei Klassen scheiden, wobei das konstruktive Element mehr berücksichtigt wird. Nämlich Erdkatakomben, deren Typus der römische ist, konstruktiv gekennzeichnet durch Enge der Details (Gänge 2c.) bei Größe der allgemeinen Ausdehnung und Ausnutzung des Terrains oft bis zum Grundwasser (1—5 Stockwerke). Ihr Charakteristikum ist das Loculusgrab, das alle andern Grabformen überwiegt. Im Gegensatz zu diesen in weicherem Material (Tuffstein) eingeschnittenen Cömeterien stehen die Felskatakomben, die sich mehr dem palästinensischen Typus der Felsengräber nähern und sich des öftern auszeichnen durch größere Einzelräume und Details bei verhältnismäßig geringer Ausdehnung namentlich in die Tiefe; diese bevorzugten die Formen der Trog- und Senkgräber, namentlich das Arcosolium. Man wird aber gut tun, zunächst nur eine rein geographische Betrachtung des Cömeterienwesens anzustellen, da die soeben angedeuteten Gruppen nicht leicht scharf auseinanderzuhalten sind. Auch spricht vieles für die Möglichkeit, daß gerade im Orient große Gemeindecömeterien (z. B. von Alexandrien) noch ihrer Entdeckung harren, uns somit ein wichtiger Teil des Gesamtmaterials zur Zeit abgeht.

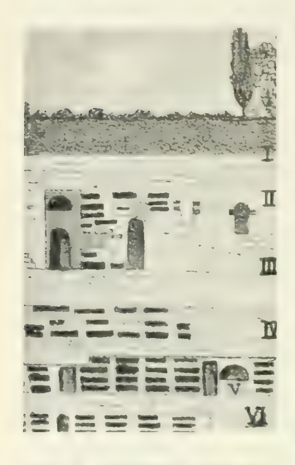


Fig. 6. Durchschnitt durch fünf Stockwerke der Callistkatakombe.

I Niveau der Appischen Straße. II—VI erstes bis viertes Piano.

§ 57. Die Konstruktion der unterirdischen Cömeterien ergibt sich von selbst aus der geologischen Beschaffenheit des Bodens, in dem man sie anlegte. Felsiges Terrain nutzte man durch Einschnitte in den Berg und Aushöhlung desselben aus (Neapel, Syrakus, Kyrene, Jerusalem). Flachland oder schwaches Hügelland (Rom) bedurfte dagegen der Ausschachtung und tiefer Treppenanlagen, um im Erdinnern Raum zu gewinnen. Weiches Material erleichterte die Arbeit, bedingte aber schmale Gänge und künstliche Stützmauern. Felsboden ermöglichte große Räume und weite Korridore. In Rom und der Campagna kam von den dortigen vulkanischen Bodenarten hauptsächlich der poröse, körnige Tuff, tufa granulare,

im Gegensatz zur harten tufa litoïde und der zarten Puzzolanaerde, in Anschlag. Drang man nicht grade von antiken Arenarien (Sandhöhlen) oder Lapicidinen (Steinbruchhöhlen) aus vor, so mußten Treppen angelegt werden. Soweit die oberirdische Area des Grabes gestattete, wurden dann Korridore (cuniculi) im Erdinnern eingestollt,[1] deren Breite in Rom zwischen 0,80—1 m, in Neapel 3—10, Sicilien 0,80—3 m schwankt, während die Höhe, selten unter Mannesgröße, bis zu 10 m steigt. Vom fahrbaren Straßennetz der Arenarien unterscheiden sich diese Wege durch ihre Enge, regelmäßigen Ausbau und grade Fluchtlinie. (Siehe Fig. 15 S. 121 die Papstgruftregion und das angrenzende Arenar.) Von den Gängen, in deren Vertikalwände die Hauptmasse der Gräber eingeschnitten war, zweigen mitunter eigene Kammern oder Krypten (cubiculum) ab, oder sie erweitern sich (Neapel, Syrakus) zu größeren Sälen und Rotunden. Luft- bezw. Lichtgaden (luminare) in eckiger oder runder Form führten, oft mehrere Stockwerke schneidend, senkrecht zur Oberfläche und sorgten für Ventilation, spendeten auch spärlich Tageslicht.



Fig. 7. Die „spelunca magna" der Prätextatkatakombe (gemauerte Galerie der historischen Krypten).

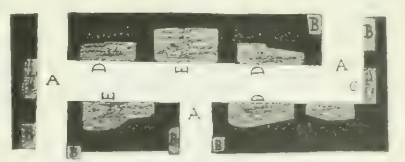


Fig. 8. Querschnitt.
AA Galerie. B Verstärkung durch Mauerwerk. C—E loculi. C Kindergrab. D für Erwachsene. E bisomus (Doppelgrab).

§ 58. Typische Formen des Katakombengrabes (sepulcrum, locus, τόπος) sind 1. der loculus (locus sepulturae),

[1] Insofern kann von planmäßiger Arbeit die Rede sein. Im übrigen richteten sich die Ausgrabenden (Fossoren), denen nur gewöhnliche Instrumente (Erdhaue, Hammer, Axt, Meißel und Winkel) zur Verfügung standen, nach den Klüften des Gesteins, um nicht benachbarten Galerien und Kammern allzu nahe zu kommen.

ein Schiebegrab von der Gestalt einer der Länge des Leichnams entsprechenden rechteckigen horizontalen Nische von geringer Tiefe. Die loculi wurden in kleinen Zwischenräumen, meist reihenweise, bis zu 14 übereinander, aus der Wand herausgehauen und gelegentlich nach innen zur Aufnahme einer weiteren Leiche (bisomus), ja von drei (trisomus) und vier (quatrisomus) Toten vertieft. Mit 1—3 Verschluß- bezw. Inschriftplatten aus Ziegel, öfter aus Marmor, wurde der loculus, in dem die Leiche in Tücher gehüllt ruhte, vermörtelt. Das Loculusgrab ist die charakteristische Grabform der Erd- und somit namentlich der abendländischen Katakombe. In Rom allein zählt es nach Zehntausenden. 2. Arcosolium nennt man eine von einem Bogen (arcus) überspannte Nische, in deren Boden ein Sarg (solium) trogartig ausgeschachtet ist. Die Form der Wölbung ist sehr verschieden. Den Verschluß des Grabes bildete eine horizontale Deckplatte. In Sicilien beispielsweise trifft man in der entsprechend vertieften Nische oft mehrere Gräber unter einem Bogen. Das Arcosolgrab repräsentiert in Rom die feierlichere,[1] im Orient die häufigere Form der

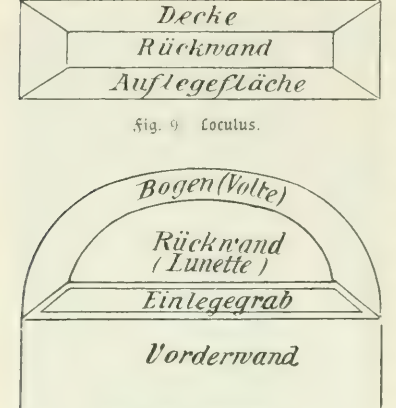


Fig. 9. Loculus.

Fig. 10. Arcosolium.

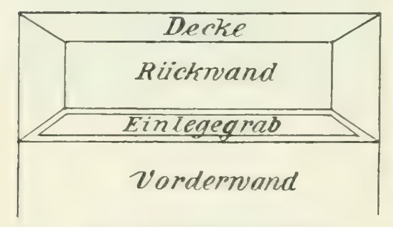


Fig. 11. Sepulcrum a mensa.

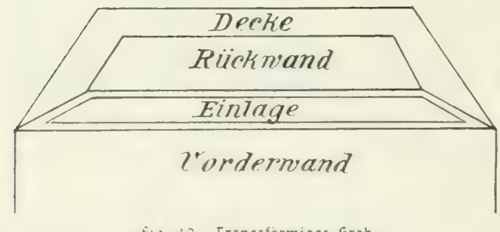


Fig. 12. Trapezförmiges Grab.

[1] Häufig findet man in den Katakomben in die Rückwand (Lunette) der Arcosolien nachträglich loculi eingeschlagen, wodurch oft Malereien zerstört wurden. Es geschah im Bestreben, möglichst nahe bei dort Beigesetzten (z. B. einem Märtyrer) eine Ruhestatt zu finden.

Bestattung in subterranen Friedhöfen. Eng verwandt inbezug auf die Konstruktion ist mit ihm 3. das sepulcrum a mensa oder Tafelgrab, bei dem an Stelle des Bogens eine rechtwinklige Überdachungsnische getreten ist, und ebenso 4. das Sicilien und Malta eigene Baldachingrab als Kombination mehrerer Arcosolien. Neben diesen Formen kommen in allen größeren Cömeterien auch 5. gewöhnliche Senkgräber, unsere heutige Grabform, vor, die freilich im Abendlande zumeist ihre Entstehung dem Platzmangel verdanken. In einem noch wenig durchforschten Katakombentrakt zwischen S. Sebastiano und S. Callisto in Rom habe ich solche Gräber mit dachförmigem Verschluß vorgefunden, während sonst horizontale Platten den Abschluß bilden. Verhältnismäßig weniger häufig ist naturgemäß auch 6. die Beisetzung im Sarkophaggrab (*σαρκόφαγος* sc. *λίθος*, *σωματοθήκη*, *πυελός*, *σορός*, arca, pilum), da die Beschaffung und der Transport von Stein- oder Tonsärgen in die Katakomben sich nicht leicht gestaltete, so daß selbst Reiche davon absahen. Eine dem Orient, namentlich Palästina geläufige Grabform ist endlich 7. das Bankgrab (Auflegegrab), eine dem Fels abgewonnene Steinbank, auf die der Tote in Tücher gehüllt zu liegen kam, und 8. das backofenartige vom Judentum übernommene Schiebegrab, das auch in abendländischen Cömeterien (z. B. Rom) gelegentlich vorkommt.

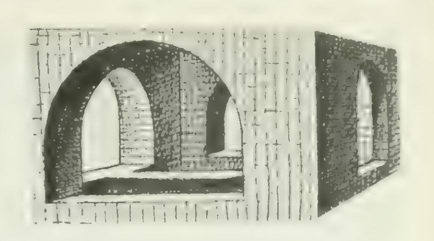


Fig. 13. Baldachingrab (Malta).

Grabkammern. Cubicula kommen sporadisch in fast allen Partien der labyrinthartigen Katakombenanlagen vor, vorzugsweise aber in der Umgebung der Centralpunkte, also historischer Krypten, berühmter Märtyrergräber u. dgl. Ihr Grundriß ist oft fast quadratisch, ein Rechteck oder Trapez, selten polygon oder halbkreisförmig. Ein Unikum für stadtrömische Grabbauten ist die zehneckige, ursprünglich von einer Säule in der Mitte gestützte Kammer, welche Marucchi 1901 hinter der Cappella greca in der Priscillakatakombe ausgrub. Ihre Ähnlichkeit mit antiken Nymphäen spricht für die Vermutung, daß man es hier mit dem ursprünglichen Nymphäum der Aciliervilla zu tun habe. Marucchi

glaubt infolge der vielen Gräber, die sich hier aus dem vierten Jahrhundert fanden, und der hervorragenden Zugänglichkeit der Anlage (drei Korridore führen zu ihr) hier die Krypta eines Märtyrers und zwar des Papstes Marcellinus, welcher 300 als Märtyrer Diokletians starb, suchen zu sollen. (NB 1902, 113 ff.) Die Decke der Grabkammer bildet zumeist ein flaches Tonnen- oder Kreuzgewölbe, mitunter auch eine Art Kuppel. In verhältnismäßig seltenen Fällen sind diese Cubicula, in denen das Loculus- und das Arcosolgrab vorwiegt, mit einem Steinsessel oder einer Steinbank versehen (z. B. im Ostrianum, in S. Priscilla), die möglicherweise gelegentlich liturgischen Zwecken dienten, jedenfalls aber zunächst im Interesse der betreffenden Eigentümer der Kammer angelegt waren. In der Regel wird das zu Totenfeiern und Begräbnissen evt. nötige Mobiliar transportabel gewesen sein. Die Kleinheit der Katakombenkammern schließt überdies den Gedanken an die regelmäßige Abhaltung von Gemeindegottesdiensten unter der Erde von vornherein aus. Einige weisen kaum 1 qm Fläche auf. Nicht häufig sind mehrere miteinander verbunden (cubiculum duplex, triplex), und selbst die größten, wie die Cappella greca in S. Priscilla, die man als kleine „Basilika" bezeichnet, die Cäciliengruft u. a. fassen höchstens einige



Fig. 14 Blick in ein Cubiculum mit dekorierten Arcosolgräbern (Theklakatakombe).

Dutzend Menschen, vorausgesetzt, daß kein Mobiliar darin aufgestellt ist. (Siehe § 65.) Die in den Katakombengang mündende Tür der Grabkammer war verschließbar.

Kurze Beschreibung einiger Katakomben.

§ 59. S. Callisto. 1849 fand de Rossi auf einer Vigna der Appischen Straße den Teil einer Inschrift: ... NELIUS MARTYR. Es handelte sich offenbar um einen heiligen Cornelius, und man wußte, daß ein solcher im Cömeterium des hl. Callistus beigesetzt war. Nachdem Pius IX. die Vigna gekauft, grub man systematisch die Erde auf, und de Rossi entdeckte zunächst die unterirdische Krypta eben des hl. Cornelius, dann die des hl. Eusebius und im weitern Verlaufe die Papstgruft, Cäciliengruft usw. Die Resultate legte er in seiner RS der erstaunten Welt vor. Die somit wiederentdeckte Katakombe des Callist besteht aus mehreren Regionen: a) der der Lucina unter dem heidnischen Denkmal der Pomponii (erstes Jahrh.), b) der sog. rektangulären Region mit Sakramentskapellen, Papstgruft, Cäciliengruft, c) deren Verbindung mit der Region der Lucina (Melchiadeskrypta), d) der Area der hhl. Gaius, Eusebius, Parthenius usw., e) dem von de Rossi unterstellten Cömeterium der hl. Soteris, f) der sog. liberianischen Region mit Arenar und vielen Inschriften aus der Zeit des Papstes Liberius.



A Zugang (Treppe d. IV. Jahrh.). B Treppe (IV. Jh.). C Papstgruft. D Cäciliengruft. E Die Sakramentskapellen. F zum 3. Stockwerke. GG Teile eines Arenars. HH Brunnen. J Nach der sog. Soterisregion. K Gruft des Papstes Cajus († 296). L Krypta des hl. Eusebius († 310). M Nach der Liberiusregion. N Krypta des Miltiades. O Nach der Region des Cornelius. PPP Richtung der Appio-ardeatinischen Straße.

Beim heutigen Zugang zur Katakombe steht eine Cella trichora des 3.—4. Jahrhunderts, ein unter Diokletian zerstörter Bau, der nach dem Frieden zur Basilika der hhl. Sixtus und Cäcilie wurde (heute kleines Museum, vgl. § 66). Man gelangt zunächst in die Region der Papstgrüfte, auf deren Nähe zahlreiche fromme Wandkritzeleien, Graffiti, hinweisen. (Siehe § 118.) In der Gruftkapelle

waren die Päpste nach Abschluß der ersten vatikanischen Serie beigesetzt (von Zephyrin an). Vier oder fünf Papstgrabschriften blieben erhalten (Anteros, Fabian, Lucius, Eutychian und vielleicht Urban, vgl. § 113). Im vierten Jahrhundert schmückte Papst Damasus die Krypta mit Marmorsäulen und zwei Inschriften, deren eine (Hic congesta iacet etc.) de Rossi aus annähernd 100 Fragmenten wieder zusammensetzte. Eine andere verlorene Inschrift (Sixtus' III.) über der Tür erwähnte die in S. Callist beigesetzten Päpste und Märtyrer. An die Papstkrypta schließt sich dicht die Cäciliengruft, ein ursprünglich eigenes Hypogäum der gens Caecilia. Sie enthält das Arcosol, aus dem 817 Paschalis I. den hl. Leib nach S. Cecilia in Trastevere übertrug, und Malereien aus dem 5. bis 7. Jahrhundert, die zum Teil in einem großen Luminar angebracht sind. Beide Krypten wurden erst nachträglich in die sog. rektanguläre Region eingeschoben, deren eine Galerie die fünf sog. Sakramentskapellen enthält, Grabkapellen mit Freskenschmuck, der u. a. — aber nicht als Hauptmotive — liturgisch-sakramentale Szenen aufweist. Von einem Winkel dieser Region aus gelangt man in die der hl. Soteris zugeschriebene, deren Gruft noch der Entdeckung harrt. Ein leider von einem Loculusgrab halbzerstörtes Arcosolbild des guten Hirten zeichnet hier eine Grabkammer aus. Eine liturgische Krypta mit Apsis scheint die Nähe des gesuchten Heiligtums anzudeuten.

Die Region des Eusebius ist durch eine Doppelkapelle mit großem Luminar ausgezeichnet, deren Eigentümer Severus, Diakon des Papstes Marcellinus, war. Gegenüber liegt die Kapelle der »cinque santi«, mit einem prächtigen Fresko von fünf Seligen im Paradiese. Danach kommt die den hhl. Parthenius und Kalokeros zuzuweisende Krypta, sowie die geräumige Kapelle des Papstes Gajus, der gegenüber wiederum die des hl. Eusebius († 310) liegt mit einer alten Kopie der dort von Damasus errichteten Inschrift (Heraclius vetuit etc.). Eine eigenartige Tribüne, ein »matroneum«, oberhalb dieser Gruft im ersten Stockwerk verdient besondere Erwähnung.

Central gelegen im Katakombennetz von S. Callisto ist die sog. liberianische Region; ihre Inschriften verweisen auf das IV. Jahrhundert, auch lag in einer größeren Krypta nahe der Haupttreppe ein Diakon Redemptus, Konfessor in der arianischen Verfolgung.

bestattet. Die Endpartien dieser Region verlaufen in den bisher nach SS. Marcus und Balbina benannten Teilen, die ihrerseits im dritten Stockwerk überschwemmt und außerordentlich schwer zu besuchen sind.

Dagegen gelangt man leicht in den tieferen Teil der Lucina region mit ihren herrlichen uralten Inschriften. Im zweiten Piano dieses Trakts befinden sich berühmte Gemälde, Sarkophagfragmente der Cäcilier und endlich die Corneliuskrypta, mit deren Aufdeckung de Rossi seine Ausgrabungen inaugurierte. In diesem Heiligtum des Cornelius († 251) ist eine von de Rossi ergänzte fragmentierte damasianische Inschrift (Aspice descensu etc.).

Für die Verbindung der Callistkatakombe mit jener von S. Sebastiano sprechen eine Reihe von Katakombentrakten (Besitztum del Pinto), die zwischen beiden nachgewiesen sind und deren von mir im Jahre 1900 festgestellter Verlauf durch umfangreiche Grabungen weiter zu verfolgen wäre. Im übrigen variieren die Größenverhältnisse der einzelnen Areen beträchtlich. So mißt die Area der hl. Lucina ca. 25×50 m, die unterstellte der Soteris ca. 100×100 m.

§ 60. SS. Marco e Marcelliano. S. Damaso. In die von de Rossi als fünfte Region (Marcus und Balbina) bezeichneten angeblichen Teile von S. Callist, wo nunmehr die Cömeterien der hhl. Marcus und Marcellianus sowie des hl. Damasus zu suchen sind, brachten die topographischen Arbeiten Wilperts das ersehnte Licht. Papst Damasus I. (366–84), der Restaurator der Katakomben, ward nach dem Liber pontificalis begraben via ardeatina in basilica sua juxta matrem suam et germanam suam. Das Papstbuch besagt auch, daß er diese »basilica«, ebenso eine andere zu Ehren des hl. Laurentius und eine dritte »in catacumbis, ubi iacuerunt corpora ss. apostolorum Petri et Pauli«, also das heutige S. Sebastiano errichtet habe. Anderseits meldet dieselbe Quelle vom Pontifikat Johannes' VII. (705–707): laboravit autem et in cimiteriis beatorum martyrum Marcelliani et Marci, Damasique sancti pontificis, also einen gewissen Zusammenhang der Damasusgruft mit der Grabstätte der unter Diokletian getöteten Diakone Marcus und Marcellian. Der Verfasser des Salzburger Itinerars erwähnt auf dem Wege von der Appischen Straße nach S. Paul 1. die Damasusgruft, 2. die des Marcus und Marcellian, 3. die Basilika der hl. Petronilla, und andere Quellen ergeben ebenso klar, daß

die beiden erstgenannten Heiligtümer zwischen der Appischen Straße und der Ardeatinischen gelegen sein müssen. Um so auffälliger mußte es sein, wenn de Rossi wiederholt die Meinung aussprach, die Krypta des Damasus sei gelegentlich der Grabungen, welche die Herzogin von Chablais 1817–1823 auf dem Terrain von Tor Marancia vornehmen ließ,[1] gänzlich zerstört worden. Schon E. Stevenson erhob hiergegen Einspruch und lud im Jahre 1897 die Commissione sacra ein, die bisher näher zur Petronillabasilika hin in der Domitillakatakombe unternommene Suche nach den genannten Krypten in mehr westlicher Richtung fortzusetzen. Er verwies dabei auf die großen Arenarien der Ardeatinischen Straße und ihren etwaigen Zusammenhang mit einer Stelle in den freilich legendarischen Akten des hl. Sebastian, wo es vom Grabe der beiden Bruderheiligen heißt, es läge: in loco qui vocatur ad arenas, quia cryptae arenarum illic erant ex quibus urbis moenia aedificabantur. Sonst war weniges mehr bekannt, was zur näheren Fixierung der gesuchten Stätten führen konnte. Etwa im neunten Jahrhundert wurden die Gebeine der Heiligen nach der Kirche von SS. Cosmas und Damian am römischen Forum übertragen zusammen mit einer Reihe von Inschriften. Dort fand man 1583 unter Gregor XIII. ihre Leiber, und Bosio notierte sich für seine Roma Sotterranea III cap. 3 die beigegebene Inschrift: Hic requiescunt corpora sanctorum Marci | et Marcelliani | et Tranquillini presb. Unter den nach SS. Cosmas und Damian translozierten Inschriften befand sich aber auch ein damasianisches Fragment vom Epitaph, welches der Papst seiner Schwester Irene gesetzt hat und dessen Text an Hand der Syllogeen schon de Rossi vorlegte, sowie ein weiteres Fragment, welches vielleicht auf die heiligen Marcus und Marcellian bezogen werden kann. Ein Rekonstruktionsversuch lautet:

> Marcellianus hic et MarcVS GENERe clari
> Qui fugientes mundum et Christum sanguine fuso
> Cum dederint anIMAM CASTO SEMPER famulatu
> CaelestIS REGNI REGIAE meruere triumphos
> Una fideS TENVIT FRATRES DOmus una tenebit
> Ac caeluM ACCIPIET IVNGITque in saecla parenti

[1] Vgl. Museo Chiaramonti III. I monumenti Amaranziani. Roma 1843.

ComPOSVIt LAVdes Damasus cognoscite rector
Ut plebS SANCTA suos discat celebrare patronos.[1]

„Marcellian und Marcus edlen Geschlechts ruhen hier, welche der Welt entflohen sich Christum, dem sie keusch zugetan, und des himmlischen Königssitzes Triumphe verdienten. Ein Glaube hielt die Brüder, ein Grab wird ihnen gemeinsam und der Himmel sie aufnehmen und mit dem Vater (Tranquillinus) vereinen. Papst

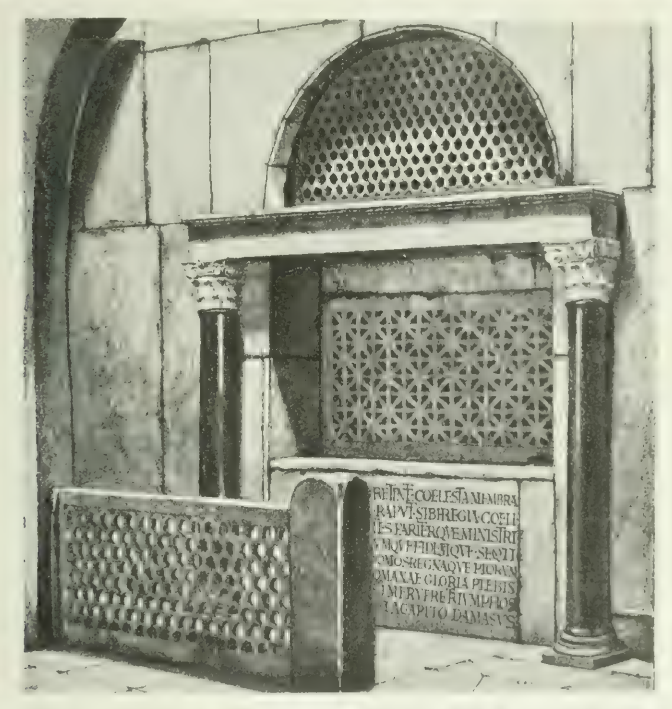


Fig. 16. Rekonstruktion einer damasianischen Märtyrergruft der Katakombe des Praetextat (SS. Felicissimi et Agapiti).

Damasus, wisset, dichtete ihr Lob, auf daß das heilige (d. i. das auserwählte) Volk seine Fürsprecher zu feiern lerne."

Die unter dem Komplex von Tor Marancia nach der Ardeatinischen Straße hin sich erstreckende neuere Suche blieb anfang-

[1] NB 1899, 18. Das iungit der sechsten Zeile würde sich auf den Vater der Heiligen, Tranquillinus beziehen, der sie erst vom Martyrium abwendig zu machen suchte, dann aber selbst als Blutzeuge starb.

ebenso erfolglos wie jede frühere. Aber noch 1897 kam die allerdings etwas voreilige Kunde, die Krypta der Brüderheiligen sei aufgefunden worden und zwar in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine große Doppelkammer mit Gemälden wurde auf Stevensons und später Marucchis Betreiben in der Nähe einer halbverschütteten Treppenanlage fast unmittelbar unter dem Casale der Tenuta von Tor Marancia, freigelegt. Die Treppenanlage war bereits von de Rossi im Bull. 1884/85 als »scala del cimitero di Basileo ove furono sepolti i santi Marco e Marcelliano« festgelegt worden. Die Sicherheit, mit welcher de Rossi grade hier die Heiligtümer vermutete, trug wohl dazu bei, wenn Marucchi glaubte, sie in der Doppelkammer gefunden zu haben, und sie zu Ehren des zweiten internationalen Kongresses christlicher Archäologen, welcher 1900 in Rom tagte, gründlich instand setzen ließ. In einem Memorial an eben jenen Kongreß[1] verbreitete er sich auch über den Bilderschmuck; ein Fresko der coronatio martyrum schien gar nicht so übel zu allen bisherigen Kombinationen zu passen.

Da traf es sich, daß im Juni 1902 Msgr. Wilpert für seine Publikation über die cömeteriale Malerei einige Fresken in dem Katakombentrakte zwischen San Callisto und Santa Domitilla unter dem Terrain der Trappisten aufsuchte und ebenda eine große Krypta vorfand. Es war in demjenigen Teil der Totenstadt, welchen de Rossi stets als Cömeterium S. Balbinae bezeichnet hatte, und ein zufälliger Einsturz machte die Stelle passierbar. Die Kommission gab Erlaubnis zur Ausgrabung, und so wurde die prächtige historische Krypta freigelegt, eine von vier gemauerten Säulen getragene Basilikula, deren Grundriß das griechische Kreuz bildete. Auch waren die Fundamente des Altarbaues sowie des Lampenständers (mensa oleorum) noch vorhanden. Ein ausgemaltes Doppelgrab war im Boden angelegt, das Ganze mit kostbarem Marmor bekleidet. Jedoch wiesen weder epigraphische Funde noch die Malereien des Raumes, den man in der Friedenszeit als kleine Andachtskirche benutzt haben mochte, darauf hin, welche Heiligen hier verehrt wurden. Die stark verdorbenen Fresken im Arcosol verweisen ins vierte Jahrhundert. Die Lunette zeigt Moses sowie eine kleinere weibliche Gestalt zwischen zwei Männern in Tunika und Pallium;

[1] Atti del II° Congresso intern. di arch. crist., Roma 1902, 93 ff.

man hat darin die beiden Märtyrer zu erkennen; die Mittelfigur in der man die „Stifterin" sah, bedarf noch der Aufklärung. Höchst wahrscheinlich steht die Figur in irgend einem Zusammenhang mit einem weiteren hinter der Bodengruft angelegten Grabe.[1] Auf die Volte des Arcosols war in einem Discus ein Busto gemalt, wohl Christus, zu dessen Seiten zwei merkwürdige Gestalten mit Leitern nahen, eine ganz einzigartige Szene. Sonst finden sich noch das Opfer Abrahams, die Brotvermehrung und das Quellwunder Mosis. Größere Gewißheit brachten erst weitere Untersuchungen, die Wilpert naturgemäß seinem ebenso interessanten wie wichtigen Funde dank dem Entgegenkommen der Trappisten und der Kommission folgen zu lassen bestrebt war. Er ging nun an die Ausräumung einer benachbarten Galerie, welche in ein altbekanntes Cubiculum mit dem Bilde des Heilandes zwischen den Zwölfen führt. Bei diesen Arbeiten, die des lockeren Schuttes wegen Substruktionen erforderten, stieß man auf eine Doppelkammer. Ihre linke Partie enthielt ein Bodengrab mit vielen Skulpturresten sowie einen Marmorblock, in dessen Kalkbewurf sich das Negativ einer Inschrift erhalten hatte, welche nichts Geringeres darbot als den Grabtext der Mutter des Papstes Damasus, von der man nicht einmal den Namen kannte. (Abbildung der Inschrift im dritten Hauptteil, § 113.) Die Grabschrift, von der Fragmente im Schutt aufgelesen wurden, begann mit den nicht in den bekannten damasianischen Lettern, sondern in der Capitale des vierten Jahrhunderts näherhin ganz genau im Typus des Irenefragments gemeißelten Worten:

HIC · DAMASI · MATER · POSVIT · LAVRENtia membra.

Angesichts der Fundstelle des Positivfragments und der Bruchstücke des Cancello, zu dessen Basis der Negativblock gehörte, haben wir mit Wilpert in jener Kapelle auch die Gruft des Papstes selbst und seiner Schwester Irene anzunehmen.

Wilpert schildert den ersten Befund der neuentdeckten Kammer RQS 1903, 72, wie folgt: „Auf der einen Seite, links beim Heraustreten aus der Grabeskirche (d. i. der den hhl. Marcus und Marcellian vindizierten Krypta) war die Galerie nach etwa 10 Metern durch eine niedrige Mauer abgesperrt; von hier aus konnten die

[1] Vgl. Wilpert, Malereien Tafel 211—216.

Pilger also nicht gekommen sein. Auf der anderen Seite stellte es sich zu meiner großen Verwunderung heraus, daß die Galerie in eine seit langer Zeit zugängliche Krypta mündet, welche zu den größten der Katakomben Roms gehört und mit Malereien wie auch mit Marmorplatten ausgeschmückt war. Diese direkte Abhängigkeit brachte mich alsogleich auf den Gedanken, daß diese Krypta es sei, welche Damasus für sich und für einige Glieder seiner Familie errichtet hat. Ich ließ zunächst den Schutt, der sie noch fast bis zur Hälfte angefüllt hatte, entfernen und fand in den beiden Wänden zwei große Nischen für Sarkophage und im Boden mehrere Gräber, aus denen eine große Zahl von Bruchstücken zweier Sarkophage mit reichen Skulpturen christlichen Inhaltes, zwei Marmorbasen mit Löwenköpfen, Reste einer Marmorschranke und viele Fragmente von Inschriften, sowie eine ganze zum Vorschein kam, welch letztere aus dem Jahre 362 stammt und mit der seltenen Erwähnung des Stadtpräfekten versehen ist." Die Malereien der von Wilpert als Krypta des Damasus erkannten Gruft stammen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts und sind leider nur zum Teil erhalten. Namentlich die Szene in der Lunette des Arcosols ist ganz verloren gegangen. Die Vorderseite desselben zeigt das schon erwähnte Bild Christi unter den Aposteln, die Volte den guten Hirten. Auch erscheint in zwei Nischen der Pfau als Symbol der seligen Unsterblichkeit.

§ 61. Das Coemeterium Priscillae an der Via Salaria nova, dessen tieferes Stockwerk, wie wir oben erwähnten, vermutlich mit dem in den Märtyrerakten »ad nymphas ubi Petrus baptizaverat« erwähnten identisch ist, reicht in die apostolische Zeit hinauf (Priscilla, die Mutter des Senators Pudens). Es ist bekannt als Beisetzungsplatz der von Paulus genannten Aquila und Prisca, der hhl. Pudentiana, Praredis, Crescention, der Päpste Marcellinus, Sylvester, Liberius, Vigilius und adliger Familien, wie der Acilii Glabriones. Im Anfange des vierten Jahrhunderts, als S. Callist staatliche Konfiskation drohte, diente es zur Beisetzung der Päpste, und es entstand über ihm die berühmte Sylvesterbasilika.

Der heutige Eingang ist eine moderne Galerie, in welche zahlreiche griechische und lateinische Epitaphien vom höchsten Wert eingelassen sind. Man gelangt in ein Vestibül und einige Kammern und Krypten, von denen eine wiederum den Vorraum zur bekannten

in drei Apsiden auslaufenden Cappella greca (Kapelle mit zwei griechischen Inschriften) bildet, deren architektonische Form, Stuck- und Freskendekoration höchstes Alter anzeigt. Ein ganzer Zyklus eschatologischer Bilder ziert den anmutigen Raum, in dem über der Apsis das von Wilpert entdeckte und publizierte Bild einer »Fractio panis« Beachtung verdient. Links vom Ausgang der Cappella greca steht ein heidnischer Musensarkophag, und von dort aus gelangt man tiefer in die Katakombe. Es finden sich noch völlig intakte Gräber des zweiten Jahrhunderts, zum Teil mit Miniumaufschriften und alter Nomenklatur (mehrmals *ΠΕΤΡΟϹ*). Alte künstliche Wände stützen häufig gefährdete Partien. Aus diesem Teil erhob man 1805 die hl. Philomena, deren Grabschrift im Lateranmuseum in Kopie vorhanden ist. Eine unregelmäßige Krypta zeigt in fast pompejanischem Stil das älteste Bildnis der Verkündigung des Erlösers (Isaias und die hl. Jungfrau). Die Kammer einer andern Galerie enthält u. a. das ebenso berühmte Grabfresko einer Virgo sacra.

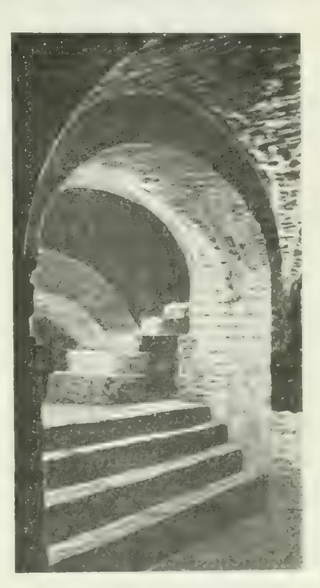


Fig. 17. Treppe in der Umgebung der „griechischen Kapelle" (S. Priscilla).

Im rechten Teil des ersten Stockwerks liegt die Gruft der Acilier, ursprünglich ein Hypogäum mit selbständigem Zugang. Hier war unter anderm der von Sueton und Dio Cassius erwähnte, von Domitian gemordete Konsul Manius Acilius Glabrio begraben. Reste der kostbaren Ausschmückung sind noch vorhanden.

In einer Galerie nebenan leitet eine monumentale Treppe zur Basilika des hl. Sylvester empor. In der Nähe führt eine Öffnung herab in das zweite Stockwerk der Katakombe, wohin man auch auf einer Treppe vom Vorraum der Cappella greca aus gelangt. Die Galerien dieses Stockwerkes sind z. T. älteren Datums; sie bergen Gräber und Inschriften vom zweiten bis vierten Jahrhundert. Bei der ungeheuren Ausdehnung derselben haben künftige Ausgräber jedoch manchen Erfolg zu erwarten. Hier liegt auch eine

der von Marucchi untersuchten unterirdischen Baptisterien (siehe unter Sakralbauten). Ausführliche Beschreibung des Cömeteriums erfolgt in der Fortsetzung der RS, die wichtigsten Ausgrabungsberichte erschienen im Bull. und NB.

§ 62. Außerrömische abendländische Cömeterien. Es liegt auf der Hand, daß der römische Katakombentypus auf das Begräbniswesen in den Provinzen vorbildlich einwirkte. Wenn trotzdem große Anlagen, wie die Katakombe des hl. Januarius (S. Gennaro dei Poveri) zu Neapel, die sizilischen Cömeterien, im einzelnen abweichen, so trägt hieran zunächst das Erdmaterial schuld, welches bei größeren Räumen weniger Ausdehnung gestattete. Die vier bisher bekannten Katakomben von Neapel reichen noch in die Urzeit des Christentums zurück. Das Charakteristische an allen ist eine große Empfangshalle am Eingang, wie sie in Rom nur noch selten (Tor Marancia) in Rudimenten angetroffen wird. Von der Tiefe dieses Felsensaales beginnen die Korridore, bei S. Gennaro zwei seitwärts übereinander geordnete Galerien, die im Laufe der Zeit bis auf ca. 90 m vertieft wurden. Gelegentlich sind sie seitlich durch Gänge verbunden, Kammern und Gänge sind seitlich von ihnen angelegt. Die weiten Räume werden von Pfeilern, die aus dem Stein herausgemeißelt sind, gestützt. Arcosol, Loculus und Senkgrab kommen abwechselnd vor. Eine ähnliche Anlage wie San Gennaro ist die des hl. Blasius zu Castellamare: auch hier Eingangsraum (quadratisch) und langer Korridor, der aber in ein Sälchen endet, von dem noch weitere Galerien ausgehen. Unter den zahlreichen Grabkammern Siziliens sind die von Orsi und Führer neuerdings erforschten größeren Denkmäler in Syrakus hervorzuheben. Einzelne Anlagen bei Syrakus, S. Alfano, Pallazolo usw. entsprechen der ursikelischen Grabanlage »a campana«, einer kaum 2 m tiefen glockenförmigen Kammer mit bis zu 35 Senkgräbern im Boden und Arcosolien und Nischen in den Wänden. Neben diesen Glockenkammern kommen auch quadratische und rechteckige Einzelcubicula



Fig. 18. Durchschnitt eines Teils der Katakombe von San Giovanni (Syrakus).
A Luminar. BB Grabkammer mit Eingang. C Arcosolgräber. C_1 Querschnitt eines Arcosolgrabes. D Loculi. E Senkgräber



Fig. 19. Großes cubiculum mit rundem Luminar in San Giovanni (Syrakus).

vor, deren Anlage als isolierte Familiengrabstätte die geologischen Verhältnisse der Insel fast aufdrängten. Zu Hunderten haben sich solche auch von Juden und Heiden beliebte Gelasse erhalten. Die eigentlichen Katakomben der Insel ähneln wiederum den römischen Anlagen bei breiteren Verhältnissen, großen Felsensälen und häufigerer Anwendung des Arcosols, dessen Formen hier wie auf Malta außerordentlich variieren. Sarkophage und Senkgräber sind häufiger als in Rom und Neapel. Für die Maltesergruppe bleibt im übrigen zu bemerken die von phönizischen Einwanderern übernommene Backofenform mancher Gräber, ferner der Umstand, daß sich viele Sarkophag- und Arcosolgräber der Form der Leichen anpassen, insbesondere eine eigene kleine Erhöhung mit rundem Ausschnitt für den Kopf darbieten.

Fig. 20. Katakomben von Kyrene.

In der Weise von S. Gennaro (Neapel) konstruiert ist die Katakombe von Melos, breiter diejenige von Kyrene, deren Riesenkorridor sich von 17 m bis auf 3,5 m bei 55 m Tiefe verengt und wohl Seitencubicula, aber keine seitlichen Galerien aufweist.

§ 63. Die orientalischen Katakombenanlagen, die mit Kyrene bereits betreten wurden, sind spärlich erhalten. Gemeindecömeterien unter der Erde fehlen einstweilen noch gänzlich, die vorhandenen Totenstätten besitzen eine räumlich nur geringe Ausdehnung und ziehen, wie es scheint, die Privatanlage dem öffentl. Friedhofe vor.

In Palästina benutzten die Christen Felsengräber analog ihren jüdischen Vorfahren, Kammern, die seitlich in den Stein eingeschnitten wurden oder zu denen ein durch Treppe oder Leiter gangbar gemachter Schacht leitete.[1] Jene Kammern sind meistens rechtwinklig und mit einem ebensolchen mitunter architektonischen (portalartigen) Vorraum versehen. Die einzelnen Zugänge verschlossen schwere Steintüren. Die charakteristischste Beisetzungsart war das Bankgrab (Auflegegrab), eine freistehend ausgeschnittene oder in den Fels eingeschnittene und dann von einem Bogen überwölbte Bank, auf die der Tote nur in Leinen gehüllt gelegt wurde. War in einigen Fällen die Bank sargähnlich ausgehöhlt (Einlegegrab), so näherte sich diese Form zuweilen dem Arcosol. Daneben kommen freilich auch das Senkgrab und häufig ein backofenförmiges Schiebegrab vor („Richter"-, „Königsgräber"). Eine bisher einzig dastehende Ausnahme im Familiengrabsystem Palästinas bildet die Ölbergkatakombe, die jedoch im wesentlichen schon nachkonstantinisch zu sein scheint. Wie der Grundriß zeigt, stellt sie die Vereinigung zahlreicher Kammern zu einem Korridor mit ca. 60 Gräbern dar. Sie liegt[2] im nördlichen Teile des Ölbergs, auf einem Terrain, das heute die Bezeichnung „Garten des Jägers" trägt, dagegen unter Christen wie Juden seit alters als Galiläa (Viri Galilaei) angesprochen wurde. In ihrer



Fig. 21. Ölbergkatakombe (Jerusalem).

[1] Für letztere Abart findet sich auch ein Beispiel am Mithridatesberg bei Kertsch in Rußland. Ein 8 m tiefer Schacht führt senkrecht in die trapezförmige wenig über 2 m breite Kammer. Siehe die Abbildung des Eingangs dieser Kammer im dritten Buch § 111. — [2] Vgl. den Bericht von Baurat Schick, Ztschr. des Deutsch. Paläst.-Vereins 1889, 193 ff.

Nähe fand sich die S. 115 wiedergegebene Mosaikinschrift der Susanna. Merkwürdig erscheint die angebliche Mischung jüdischer und christlicher Gräber. Vom ursprünglichen Eingang aus (den jetzigen bildet eine auf dem Plan unter 2 verzeichnete Öffnung) gelangt man in eine 5×4 m große und 2 m hohe jüdische Kammer, darinnen sich Ziffer 1 eine teichartige Vertiefung befindet, die auf zwei Seiten bankartig eingeschlossen ist. Solche „Teiche" sind auch in der Galerie B unter 6 und 7 zu treffen. In der Kammer befinden sich einige Schiebegräber und Spuren von anderen. Durch einen an die linke Ecke der Rückwand dieser Kammer stoßenden kleineren Raum gelangt man links in eine tiefer liegende „Höhle" mit drei christlichen Gräbern. Der Boden der ganz regellosen Galerie ist z. T. durch Senkgräber ausgenutzt. Nach Osten zu führen (links von B, B, 7) verschüttete Treppen ans Tageslicht. Eine genauere Untersuchung der sehr interessanten Anlage wäre dringend erwünscht.

Zu den unterirdischen Grabkammern Syriens und Mesopotamiens, die sich auch als kleinere Familiengrüfte erweisen, führt, wenn sie in den Boden eingelassen sind, eine Treppe, an deren Ende eine oft mit Symbolen (Christusmonogramm) figurierte Tür den Zugang zum eigentlichen quadratischen oder rektangulären Cubiculum verschließt, in dessen Seiten bis zu 6 trogartige Arcosolgräber angefertigt waren, deren Verschluß schwere Sarkophagdeckel bildeten. Auch die oberirdische Abstiegsöffnung deckte in der Regel ein wuchtiger, mit Handhaben versehener Sarkophagdeckel, über dem sich zuweilen noch ein hoher säulengetragener Überbau (tegurium) wölbte. Die seitlich in Felswände oder Bodenerhöhungen eingetriebenen Kammern waren ähnlich konstruiert; einige Stufen führten gewöhnlich zu einem Portalbau von oft tempelartigem Aussehen, hinter dem das Atrium und das Cubiculum angeordnet waren. (Fig. 22.)



Fig. 22. Felsgrab mit monumentaler Fassade zu Mudjeleia.

So spärlich — von dem von de Vogüé erfolgreich durchforschten Centralsyrien abgesehen — die Quellen Syriens und der Nachbarländer fließen, noch trauriger ist es mit den unterirdischen Cömeterien oder besser Hypogäen Kleinasiens bestellt, wo alles

zwingt, sie vorauszusetzen, so gut wie nichts aber bisher sichergestellt wurde. Einige viereckige Cubicula im Kalkfelsen bei Seleukeia mit je 3—10 arcosolartigen Gräbern, ähnliche Kammern bei Anazarbe und Corykos erinnern in mancher Hinsicht an syrische Gräber. Bei zahlreichen in Reisewerken erwähnten Denkmälern dieser Art läßt sich ihr christlicher Charakter lediglich vermuten, zumal sie in konstruktiver Hinsicht sich nicht von heidnischen Anlagen unterscheiden lassen, anderseits kennzeichnende Symbole u. dgl. den kleinasiatischen Monumenten oft abgehen. Eine Anzahl von jüngeren Felsen- und Höhlenkirchen, Soluandere, Tal Geröme, Ajasin usw. scheint auf christliche Grabbauten zurückzugehen. Auch ein anderes klassisches Land des Urchristentums, Ägypten, ist arm an unterirdischen Grabstätten. Die paar Kammern bei Alexandrien mit Schiebe-, Arcosol- und Senkgräbern (erstere vorherrschend) trösten nicht über das Fehlen jeder Spur von großen Gemeindecömeterien, welche die Stadt besessen haben muß.

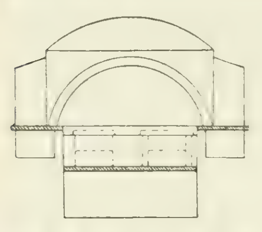


Fig. 23. Durchschnitt einer Felskammer mit 2 Sarkophagen (Tipasa, N.-Afrika).

II. Friedhöfe sub divo.

Für die oberirdischen Begräbnisplätze war der echt christliche, auch den Katakomben eigene Terminus *κοιμητήριον*, coemeterium üblich. Vorzugsweise in Afrika tritt an seine Stelle Area, das Feld, der Platz. »Areae non sint«, rief dort der Pöbel gemäß Tertullian, ad Scapulam c. 3, als er zum erstenmal sich an die durch Gesetz geheiligten Gräber der verhaßten Christen wagte. Für die kleinen Grabbauten auf diesen areae gab es hier — wie im Orient — die Namen memoria und cella. Eine für diese Ausdrücke wichtige Inschrift aus Cäsarea, deren originale Vorlage noch der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören dürfte, schildert, wie Euelpius, ein cultor verbi (Christ), eine Area zu Gräbern hergegeben und ganz auf eigene Kosten eine cella gebaut hat: „er hinterließ der hl. Kirche diese memoria«. Die Inschrift lautet:

Aream ad sepulchra cultor Verbi contulit
Et cellam struxit cunctis suis sumptibus:
Ecclesiae sanctae hanc reliquit memoriam.
Salvete fratres, puro corde et simplici

Euelpius vos satos sancto spiritu.
Ecclesia fratrum hunc restituit titulum.
M. A[nni] I[uliani] Severiani clarissimi viri
Ex ingenio Asteri.[1]

Der Schlußvermerk des Sepultralgedichtes bezieht sich auf die Wiederherstellung der vielleicht in den Verfolgungen von 257 oder 304 zerstörten Inschrift.



Fig. 24. Erdgrabtypus der Gegend von Dana (Syrien).

§ 64. Bei diesen oberirdischen Grabstätten des Urchristentums unterscheidet man 1. Senkgräber und Sarkophaggräber, vereinzelt oder in Gruppen und Gemeindefriedhöfen; 2. Mausoleen (mausoleum, memoria) und Cömeterialkirchen. Vereinzelt schon vor Konstantin angetroffen, werden die oberirdischen Friedhöfe nach dem Jahre 400 schnell allgemein üblich. In Rom wurde zunächst das Terrain (area) der Katakomben zur Anlage von Cömeterien sub divo benutzt. So legte man auf dem Boden über S. Callist Grabschachte an, die bis zu zehn Leichen übereinander in je einem »locus« bargen. Die Senkgruben (formae) verstärkte evt. noch Mauerwerk. Über jeder beigesetzten Leiche brachte man horizontale Verschlußplatten aus Ziegel oder Marmor an bis das Grab gefüllt war. Erst

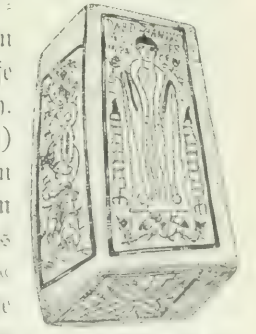


Fig. 25. Mosaikgrab zu Thabarka (N.-Afrika).

[1] CIL VIII 9585.

dann vermauerte man die schwere oberste Deckplatte definitiv. Neben dem einbettigen war diese Art des Senkgrabes sporadisch auch im sonstigen Italien und in Afrika verbreitet. Einen abweichenden Verschluß desselben zeigen einzelne spanische, afrikanische und palästinensische Gräber, indem die Deckplatten, des öfteren musivisch dekoriert, nicht genau dem Erdniveau entsprechen und so eine weitere Aufschüttung oder zweite Platte nötig machten. (Fig. 25.) In Afrika trifft man häufig eine halbzylindrische gemauerte Wölbung als Grabdecke, wohl im Anschluß an punische Grabformen, in Syrien, aber auch in Salona und Julia Concordia verschlossene satteldachförmige Monolithe mit Akroterien, die Senkgrube oder den freistehenden Sarkophag aus Kalkstein (Afrika und Julia Concordia in Italien), Sandstein (Gallien), Marmor, Travertin, Peperin (Italien), seltener Ton, Blei u. dgl. Holzsärge kommen in Senkgräbern gelegentlich vor (Afrika); am merkwürdigsten sind jedenfalls Krugsärge, aus ganzen oder geteilten Amphoren hergestellt (Afrika, Ägypten, Salona).

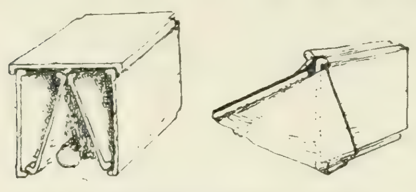


Fig. 26. Verschluß von Erdgräbern zu Tipasa (N.-Afrika).

Mausoleen (nach dem herrlichen Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos), d. i. sepulkrale Freibauten der verschiedensten Formen, gab es im Urchristentum häufig. Was uns heute davon erhalten ist, beschränkt sich, soweit es sich nicht zugleich um Grabkirchen handelt,



Fig. 27. Grabmal des Diogenes zu Hass (Syrien). (Oberirdische Gräber.)

auf weniges in Syrien, Afrika und Ägypten. Derartige Bauten kommen zumeist vereinzelt als Eigentum von bestimmten Familien vor, seltener in großer Zahl beieinander, wie in der großen Oase der lybischen Wüste. Die eigenartigste Form dieser Sepulkralbauten ist jedenfalls die der Pyramidengräber, deren Errichtung in Syrien und in Nordafrika an die einheimische Kunst dieser Länder anknüpft. Eines der schönsten einschlägigen Beispiele ist das auf S. 136 abgebildete Grab des Diogenes zu Haß in Centralsyrien, ein großartiger Bau aus dem vierten Jahrhundert. Die Nekropolis von Haß zeigt eine Reihe solcher Pyramidengräber, andere finden sich zu El Barah, Dana usw. Melchior de Vogüé hält das Grab für gleichzeitig mit der schönen Kirche zu Haß; das links sichtbare Felsenhypogäum ist datiert vom Mai 377. Innere Anordnung: im gewölbten Erdgeschoß fünf Arcosolien mit Sarkophagen, im Obergeschoß drei Särge. Das hübsche Portal ist mit dem Christusmonogramm geziert, an der Nord- und Westfassade stehen Inschriften im Sinne von Ps. 118, 26 f.[1] Die dekorativen Elemente solcher Gräber erinnern wiederholt an ravennatische Kunstübung.[2] Als Mischform von Hypogäum und Freibau sind solche Mausoleen zu betrachten, in denen statt evtl. einfacher Senkgräber kleine unterirdische Grabschachte angelegt sind. Den Durchschnitt eines solchen von einer Cella überbauten Schachtgrabes aus dem vierten bis fünften Jahrhundert zeigt die nebenstehende Abbildung.

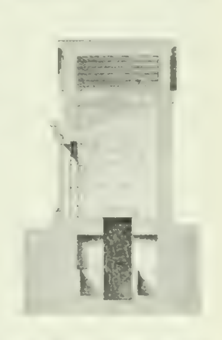


Fig. 28. Durchschnitt eines überbauten Schachtgrabes zu Serdjilla.

In Afrika, speziell Algerien, treffen wir

[1] *Ἐπισκέψου τὴν γῆν καὶ ἐμέθυσας αὐτὴν ἴασε τὰ συντρίμματα αὐτῆς ὅτι ἐσαλεύθη. Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου· θεὸς κύριος καὶ ἐπίφανεν ἡμῖν.* La Syrie Centrale, table 70. Das ebenda auf Tafel 72 rechts oben gezeichnete Grabmal ohne Portikus dürfte ein flacheres Pyramidendach getragen haben an Stelle der durch Punkte markierten Kuppel.

[2] Das berühmte zweigeschössige Grabmal König Theoderichs in Ravenna zeugt zwar nicht von orientalischem Einflusse, aber man kann sagen, daß sein Vorbild ein römischer Grabbau gewesen sei und daß die Architekten der römischen Mausoleen starke Anregung vom Osten empfingen. Prächtig stilisiert ist das Mausoleum auf dem Münchener Elfenbeinrelief mit der Himmelfahrt. Vgl. Venturi, Storia dell' arte italiana. Milano 1901 I 111.

zwei Arten von Pyramidengräbern, zu Blad-Gytun (Kabylien) ein Oktogon (jede Seite 4,30 m) mit Säulenordnung und wohl einem stufenpyramidenförmigen Dach (Gesamthöhe 10 m) und zwei Gruppen von Djedars oder Eingeborenengräbern bei Tiaret (Oran).



Fig. 29. Afrikanisches Eingeborenenmausoleum (Djedar) mit Grundriß.

Letztere sind wirkliche Stufenpyramiden, die sich auf starkem quadratischen Unterbau erheben. Im Kern der Pyramide sind die Grabkorridore angelegt mit Kammern und Malereien. Die Djedars werden von eingeborenen Fürsten des fünften bis siebten Jahrhunderts errichtet worden sein; sie fallen außerhalb des Rahmens der sonstigen Übung im Urchristentum und lehnen sich an indigene Überlieferung an.

Neben den Pyramidenmausoleen sind zu vermerken Centralmausoleen und Rotunden, deren Grundlage ein Polygon oder Kreis zu sein pflegt. Ein bedeutender Rundbau erhob sich bei Tipasa, dicht am Meeresgestade, auf dem Ostcömeterium der Stadt. Er war teils aus Haustein, teils aus Ziegelwerk hergestellt und, wie es scheint, im Innern mit einer konzentrischen Pfeileranlage, welche Dach oder Kuppel tragen half. Vierzehn Arcosolien dienten zur Aufnahme von Sarkophagen. Das dem Eingang gegenüber gelegene Arcosolgrab wird liturgischen Zwecken gedient haben.[1] Die Rotunde besitzt nur einen Eingang, vom Meere her. In den Arcosolien standen zumeist



Fig. 30. Rundmausoleum auf dem Ostcömeterium zu Tipasa (IV s.).

[1] Gsell a. a. O. p. 410, Grandidier in den Atti del II° Congr. intern. di arch. christ. Roma 1902, 68 ff.

Sarkophage aus Kalkstein, einer aus Marmor, in dem vermutlich eine hervorragende Persönlichkeit (Märtyrer?) eingeschlossen war. Einige Särge waren in den Boden eingelassen, und es ergab sich in einem Falle der Gebrauch eines Innensarges aus Holz. Das bekannteste Rundmausoleum des Abendlandes ist das Grabmal der in Bithynien gestorbenen Tochter Konstantins, Konstantina (S. Costanza in Rom). Es liegt unmittelbar über den Katakomben von S. Agnese und gleicht dem vorigen bis auf Atrium und einige Details. Auch dem Alter nach dürften die beiden Mausoleen sich nahe stehen, während inbezug auf die von kaiserlicher Munifizenz ermöglichte kostbare Ausschmückung (Porphyrsarkophag im Vatikan) das römische einzig dasteht.[1] Bei Besprechung des Centralbaues haben wir noch kurz auf diese Grabstätte zurückzukommen. Unzweifelhaft hatte der kirchliche Centralbau von den Rotundenmausoleen des Heiden- und Christentums zu lernen, wenn sie nicht gar die direkten Vorbilder waren. Es scheinen aber diese Rotunden und Polygone ihren Weg ins Abendland über Kleinasien genommen zu haben. Die ganz ausführliche Beschreibung eines konstruktiv beachtenswerten Martyriums (Oktogon) ist in einem Briefe Gregors von Nyssa an Bischof Amphilochios von Ikonium erhalten geblieben.[2]

Polygone Mausoleen, zum Teil mit Kuppeldach, überlieferte in beträchtlicher Anzahl ein weltfernes Eiland der lybischen Wüste. Sie bilden die Nekropolis der „großen Oase" und stammen mit ihren hochbedeutsamen Fresken, wie ich nachzuweisen versuchte, noch aus dem vierten Jahrhundert.[3] Neben einfachen Memorien mit Senkgräbern baute man rechteckige Kapellen, größere achteckige Mausoleen mit Grüften. Arkaden, Giebel usw. zeigen vielseitige Gliederung. Manche dieser Mausoleen umgibt eine Art Vorhof mit abschließender Ziegelmauer. Die merkwürdige, halb im Sande vergrabene Totenstadt durchziehen regelmäßige Straßen, und ein großer Hauptbau wird Kultzwecken gedient haben. „Am Fuße des Gebirges," schildert Brugsch-Pascha, „auf einem Kalksteinfelsen von etwa vierzig Fuß Höhe angelegt, dehnt sich vor unseren Blicken eine ganze Stadt aus, deren Häuser, in regelrecht angelegte Straßen

[1] de Rossi, Musaici fasc. XVII f.

[2] Neue Edition von Bruno Keil in Strzygowski, Kleinasien [illegible] ff.

[3] C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste. Mainz 1902.

verteilt, bald wie Mausoleen, bald wie große offene Hallen von weitem erscheinend, unwillkürlich zu einem Besuche und zum Eintritt einladen. Der Anblick der ganzen Stadt, man kann es nicht leugnen, hat etwas ungemein Wohlgefälliges und Einladendes. Kaum hegt man den Gedanken, bald die Straßen einer stillen, verlassenen, den Toten gewidmeten Nekropolis zu betreten. Sobald wir den Fuß auf den Boden der Totenstätte gesetzt haben, ändert sich das Bild wie mit einem Zauberschlage. Elende, aus dunkelgrauen getrockneten Erdziegeln aufgeführte Bauten, von innen und außen mit einer dünnen, gegenwärtig ganz oder teilweise abgeblätterten Gipsschicht überzogen, bald mit einem flachen Dache



Fig. 31. Nekropolis der „großen Oase" in der libyschen Wüste.

versehen, bald von einer Kuppel domartig überwölbt, die Fassaden mit imitierten, an die Wände gesetzten Säulenstreifen aus Lehmwerk geschmückt, zwischen welchen sich oftmals Bogen aus gleichem Material ausspannen, als weitere Dekoration an den glatten Wandseiten kleine Nischen in Gestalt eines rechtwinkligen Dreiecks, alles bis zum Türeingang hin zerfallen, verwüstet und zerstört im Laufe der vergangenen Jahrhunderte: das ist das wenig erquickende Bild der Oasen-Nekropolis in ihrer nächsten Nähe."[1]

Die etwa fünf Kilometer von El-Khargeh entfernte Totenstadt mit ihren ca. 200 Sepulkralbauten breitet sich von dem Hügel, auf dem man sie erblickt, nach zwei Seiten hin aus, die durch ein

[1] Brugsch, Reise nach der großen Oase. Leipzig 1878, 59.

kleines Tal voneinander getrennt sind. Man ist versucht, zunächst an eine Ansiedelung von Anachoreten zu denken, deren einzelne zum Teil noch von Mäuerchen umgebene Zellen sich um wenige größere kirchenartige Gebäude gruppieren, in denen die gemeinsamen Versammlungen abgehalten wurden; eine gute Illustration zu dem *ἐν μεμορίοις κατοικοῦντες* des Konzils von Chalcedon, welches eine bestimmte Klasse von Mönchen (*μεμοροφύλακες*) so benennt. Von den hochgelegenen Grabgruppen zeichnet sich die im Westen durch einen besonderen Schmuck ihrer Fassaden aus, die im Tal befindlichen durch die mehr planmäßige Terrainbenutzung, da sie eine zu beiden Seiten bebaute Gräberstraße darstellen, die beim größten aller vorhandenen Gebäude mit den hochliegenden Grabreihen zusammentrifft. Der Typus dieser Gräber, die natürlich im Laufe der Jahrhunderte ausgeraubt und von den Einheimischen nach Schätzen durchwühlt worden sind, wechselt. Abgesehen von den gewöhnlichen Erdgräbern ohne besondere Denkzeichen kann man etwa drei Arten unterscheiden, nämlich: a) gemauerte Gräber, b) Grabkammern, c) Grabkapellen. Als einfachster Typus erscheint der erstgenannte. Er ahmt die gewöhnliche Form der Sarkophage nach mit gewölbter Decke und akroterienartigem Schmuck an den Ecken. An zweiter Stelle kommen eigentliche Grabkammern, unter deren Boden die Leiche gebettet wurde. Ihre Durchschnittsgröße beträgt bei 2,50 m Höhe 1,50 m Breite und 1,80 m Länge; der Grundriß ist immer rechteckig. So hoch wie das Centrum der Deckenwölbung liegt, steigen die Seitenmauern empor, so daß dem Fern- oder Näherstehenden der Eindruck einer flachen Bedachung bleibt. Die eigentlichen Grabkapellen erheben sich, ihrer Mehrzahl nach, quadratisch, mit Pilastern an der Eingangswand im Innern und einer Kuppel, welche, von vier an den Mauern ausladenden Bogen getragen, zuweilen frei über den Bau herausragt, zuweilen vom höher geführten Frontispiz einseitig maskiert wird. An einzelnen Frontüberführungen bemerkt man allerdings noch Stützen, die einem auf Balken errichteten Schutzdache gedient haben mögen. Auffallenderweise und nur als Ausnahme zeichnen sich einige dieser Kapellen durch eine Apsis aus. Andere mausoleumartige Denkmäler mit stark hervortretender Kuppel ruhen auf einer achteckigen Basis. Das Innere der in Gruppen einzeln sehr oft auch paarweise stehenden Kapellen und Mausoleen macht ein Tur

zugänglich, die sich meist, abgesehen von der oben erwähnten eigentlichen Straße, nach Süden zu öffnet, die einzige Planmäßigkeit, die sich sonst inbezug auf die Situation der Bauten erkennen läßt. Wo nicht eine kleine, von Rohziegeln gebildete Mauer eine Art Vorhof bildet, tritt man direkt durch die vielfach von blinden Arkaden flankierte Tür ins Innere.

III. Cömeterialkirchen.

§ 65. Teils aus den Mausoleen und Memorien, teils selbständig, aber zuweilen von der Form jener Bauten beeinflußt, entstanden die Cömeterialkirchen, deren Wesen die direkte Verbindung des Kultraumes mit dem zunächst unberührten Märtyrergrabe ausmacht, im Gegensatz zu jenen Kirchengebäuden, in die das Heiligengrab erst transferiert wurde. Beispiele für diese Grabbauten im weitesten Sinne sind neben den Memorien von S. Peter und S. Paul die Katakombenbasiliken und zahlreiche Märtyrerkirchen, namentlich Afrikas. Die uralten innigen Wechselbeziehungen zwischen liturgischer Feier und Märtyrergrab werden als bekannt vorausgesetzt. Sie erklären sich nicht so sehr aus der Praxis der Christenverfolgungen, denn diese zeigen, wie die Christen ihre Gemeindegottesdienste in Privathäusern unter sorgsamer Bewachung abhielten und nur überaus selten die kleinen Einzelräume der Katakomben dazu in Anspruch nahmen. Den Ausschlag gab vielmehr die charakteristische eschatologische Geistesrichtung des Urchristentums. Denn alles in den Katakomben erinnert an das Jenseits und speziell die Liturgie der Toten, sehr weniges aber aus vorkonstantinischer Zeit an die offizielle gottesdienstliche Feier der römischen Gemeinde.

Wie die heidnischen Hypogäen eigene cubicula superiora zur Abhaltung von Totenfeiern (Totenmahlen) hatten mit ihren triclinia, exedrae, pergulae usw., so die Christen ähnliche cellae und Anlagen über den Cömeterien. In den unterirdischen Kapellen war dagegen knapp genügender Platz für die Toten- und Begräbnisliturgie. Ein Raum wie die mit Steinbänken ausgestattete Kammer bei den Flaviergräbern in S. Domitilla von ca. 8×4 m Ausdehnung konnte schon als groß gelten, würde aber nie auch für die dürftigsten Zwecke des Gemeindegottesdienstes ausgereicht haben.[1] An Kate-

[1] Das beweisen am besten die Versammlungen, welche das Collegium cul-

chumenenräume u. dgl. unter der Erde wird aber in den seltensten Fällen zu denken sein. Schon die Ausstattung mit Gräbern allein genügt, um fast alle jene Räume, die man als „Katakombenkirchen“ bezeichnet, als der Toten- oder Märtyrerliturgie gewidmet erkennen zu lassen. Nicht einmal das nach alter Sitte übliche Mahl wird das Trauergefolge hier eingenommen haben. Dies geschah vielmehr im cubiculum superius oder in dessen Umgebung. Dagegen hat man in der primitivsten Form der oberirdischen Cömeterialkirchen, der cella oder memoria, nicht mehr einen rein cömeterialen Kultbau zu erkennen; in ihnen erblicken wir vielmehr den ersten offiziellen Kultbau der Gemeinde, dessen gesetzliche Existenzberechtigung freilich in den ersten drei Jahrhunderten lediglich auf dem Sepulkralrecht basierte.

Ganz anders gestaltete sich das Verhältnis nach dem konstantinischen Kirchenfrieden, welcher dem Christentum den Bau eigentlicher Kirchen ermöglichte. Naturgemäß suchte man diese zunächst über den Gräbern der Märtyrer zu errichten, möglichst ohne sie zu verletzen. In vielen Fällen bekam dann der Altar seinen Platz direkt über dem betreffenden Grabe (S. Peter, S. Paul, S. Salsa zu Tipasa, Basilika von Salona), wobei es manchmal nicht ohne Zerstörung der das Märtyrergrab umgebenden Grabanlagen und Katakombenteile abging. Altar und Grab lagen dann inmitten der Kirche. Oder man baute die Kirche so, daß Apsis und Altar unmittelbar vor die betreffende Gruft zu liegen kamen (Basilika der Generosakatakombe, der Petronilla, der Symphorosa, des hl. Felix zu Cimitile). Seltener war die Gruft weiter von der Kirche getrennt (S. Valentinus-Rom). Derartige Kirchenbauten trugen neben dem Charakter des Kultbaues den eines bevorzugten Begräbnisplatzes, da schon in den Katakomben die Beisetzung in der Nähe eines Märtyrers oder Bekenners ein von vielen erstrebter Vorzug war. In der von Delattre erforschten Basilika (der hhl. Perpetua und Felicitas?) Damus-el-Karita zu Karthago und ihrer nächsten Umgebung fanden sich nicht weniger als 11000 Grabschriften und Inschriftenfragmente! Die Beisetzung in den

torum martyrum alljährlich in den Hauptkrypten veranstaltet. Die größte der angeblichen „Katakombenkirchen“ faßt die zunächstliegenden Gänge und Kammern eingerechnet kaum 150 Personen; dabei verbleibt dem zelebrierenden Geistlichen und seiner Bedienung nur der nötigste Raum.

Cömeterialkirchen erfolgte entweder unmittelbar in Senkgräbern oder in Sarkophagen aus verschiedenem Material, die im Paviment eingelassen wurden, bei Vornehmen auch in freistehenden Särgen. War gesetzlich nichts gegen die Bestattung in den über den Cömeterien errichteten Kirchen einzuwenden, so änderte sich dies, nachdem einmal die Translation der Heiligen in die Städte selbst begann, wenigstens greifen Päpste und Behörden schon frühzeitig ein, und vom fünften bis sechsten Jahrhundert ab genießen nur noch Kleriker und angesehene Personen derlei Vorrechte, die freilich immer wieder auch von andern beansprucht wurden. Zuletzt schritten die Landessynoden ein (z. B. Concilium Bracarense II, Konzil von Nantes). Man konzedierte hohen weltlichen Würdenträgern höchstens das Atrium und Paradies der Kirchen.[1] Das Nähere über die konstruktive Entwicklung der Cömeterialkirchen bringt der folgende Abschnitt über die sakrale Architektur.

Zweiter Abschnitt.

Der Sakralbau.

Im Mittelpunkte der sakralen Architektur steht die christliche Basilika, in deren Gefolge die übrigen offiziellen Kultbauten, Baptisterien, Koinobien usw. oft einen mehr untergeordneten Rang einnehmen und der gegenüber Notbehelfe, wie die ersten Privatoratorien, Saalkirchen und gewisse Höhlenbauten in den Hintergrund treten. Als spezifisch christliche Bauform hat sie, freilich auf dem Umwege über den Orient, bestimmend auf die Entwicklung des romanischen Stils eingewirkt. Eine zweite, auf antiker Grundlage beruhende, typische Form, der Centralbau, kam zu größerer Geltung erst durch Einfügung ins basilikale Schema. Als dritte Gruppe schließen sich an die Koinobien und Xenodochien, über deren konstruktive Elemente erst die Erschließung der orientalischen Denkmäler Zuverlässiges vermitteln dürfte.

[1] Vgl. C. M. Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. München 1902 S. 25 ff. Die älteste Grabschrift einer Beisetzung in einer Stadtkirche Roms ist die jüngst bei den Ausgrabungen in S. Maria Antiqua am Forum gefundene des Aurifex Amantius (572), doppelt auffallend, da es sich um einen gewöhnlichen Bürger handelt.

I. Die Basilika.

H. Holtzinger, Die altchr. Architektur in systematischer Darstellung. Stuttgart 1889 — Dehio, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I. Stuttgart 1892. — Crostarosa, Le basiliche cristiane (Dissertazioni lette nell' Accademia pontif. di archeol.). Roma 1892. — J. P. Kirsch, Die christlichen Kultusgebäude im Altertum. Köln 1893. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 257 ff. Freiburg 1896. Die gesamte ältere Literatur in dessen RE I 109 ff. — O. Marucchi, Éléments d'archéol. chrét. III: Basiliques et églises de Rome. Paris 1902.

Allgemeines. Die älteste Kultusstätte war, nachdem das Christentum einmal die Synagoge verlassen hatte, das Privathaus, der älteste eigentliche Kultbau die Cella oder Memoria über den Cömeterien. Aus ihr entwickelte sich die Basilika durch Anbau einer rechteckigen überdachten Halle und erhielt so eine der forensischen Basilika ähnliche Form und im vierten Jahrhundert deren Namen. Der Grundplan des basilikalen Stils gruppiert die einzelnen Bauteile nach der Langachse mit dem Altarraum als idealem Mittelpunkt. Wesentliche Merkmale sind die Apsis und das zunächst einschiffige, später drei- bis neunschiffige Oblongum mit offenem Dachstuhl oder flacher, im Orient häufig gewölbter Innendecke.

§ 66. Die älteste einschiffige Basilika. Dienten die unterirdischen Grabkammern in ihrer Gesamtheit und selbst in späteren Jahrhunderten vor allem dem Sepulkralwesen, Totenkult und der Märtyrerverehrung, so war die offizielle Kultstätte der christlichen Gemeinde zunächst das Privathaus[1] und die zu den Besitztümern der Reichen gehörige Privatbasilika,[2] aus der z. B. die lateranensische, liberianische sowie eine Reihe von afrikanischen Basiliken hervorgingen, welch letztere den Namen der ursprünglichen Hausbesitzer z. T. beibehielten. Die Bezeichnung dieser dem Gottesdienst eingeräumten Privatsäle war *προσευκτήριον* (*οἶκος προσευκτήριος*), *κυριακόν*, dominicum, ecclesia, conventiculum; der Terminus Basilika (= *ἡ βασιλική* scil. *οἰκία* oder *στοά*, königliche Wohnung) kam erst später auf, zunächst in Nordafrika. In ihren

[1] AG. 1, 13. 2, 46. 20, 8 ff.; Röm 16, 5. 23 passim. [illegible] Vgl. das Abendmahl des Herrn, sowie die Beschreibung der Privatsäle bei Vitruv, De architectura lib. VI cap. 5.

[2] In den pseudoklementinischen Rekognitionen (X, 71) stellt ein reicher Antiochener domus suae ingentem basilicam der Gemeinde zur Verfügung.

Berichten über die Verfolgungen gebrauchen weder Lactantius noch Arnobius und Eusebius den Namen, der erst beim Pilger von Bordeaux (333) unter Beifügung eines erläuternden Wortes vorkommt.[1] Basilika heißt von der Mitte des vierten Jahrhunderts an jede Kirche ohne Rücksicht auf ihre Größe[2] oder ihre Lage in der Stadt und auf den Cömeterien. Man hat ursprünglich angenommen, die christliche Basilika sei direkte Kopie der forensischen. Erst Zestermann durchbrach die alte Anschauung mit seiner 1847 zu Leipzig erschienenen Schrift über die antiken und christlichen Basiliken,[3] worin beide Arten der Basiliken als selbständige Schöpfungen erklärt werden, was mannigfachen Widerspruch hervorrief. Eine andere Hypothese stellten Meßmer und Weingärtner auf, indem sie die Basilika aus der römischen domus bezw. dem von Vitruv (VI, 3, 9) als basilikenähnlich bezeichneten sogenannten „ägyptischen Saal" römischer Paläste entstehen ließen.[4] Einen Einfluß der Cömeterialanlagen auf die Basilikenform erkannten erst Richter und Kraus. Ersterer sucht den ganzen Typus aus der Katakombenarchitektur heraus zu entwickeln,[5] während Kraus die Basilika als Erweiterungsbau der oberirdischen Cömeterialcella erklärt.[6] Von Neueren sind dann noch Dehio und Bezold[7] sowie V. Schultze[8] und Marucchi[9] zu erwähnen, denen das Atrium (Peristyl) des Hauses oder dieses selbst als Grundplan vorschwebt, und Crostarosa, der wieder auf die Saalkirche zurückgeht, eine Ansicht, die auch Hauck in seiner neuesten Auflage der protestantischen Realenzyklopädie X 779 vertritt. Einen ganz besonderen Standpunkt nimmt Felix Witting ein, welcher den altchristlichen Kirchenbau als eine den Ritus interpretierende große architektonische Veranstaltung betrachtet.[10]

---

[1] Itin. Hierosol., ed. Parthey et Pinder 280.

[2] Z. B. Optatus, De schism. Donat. II. 4. Hieron., epist. 60 ad Heliod., ed. Vallarsi I 338.

[3] Siehe § 22 S. 48.

[4] Meßmer, Über den Ursprung der christl. Basilika, in v. Quasts und Ottes Zeitschrift f. chr. Arch. 1859 II 212 ff. W. Weingärtner, Ursprung und Entwicklung des christl. Kultgebäudes. Leipzig 1858.

[5] Der Ursprung der abendl. Kirchengebäude nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert. Wien 1878. [6] Gesch. d. christl. Kunst a. a. O.

[7] Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1892.

[8] Archäologie der altchr. Kunst. S. 41. [9] Am oben a. O.

[10] Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christl. Basilika. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft X.) Straßburg 1902.

Historisch genommen, ergibt sich, wie wir schon oben aufgestellt haben, als erster oberirdischer Kultbau die Memorialcella der Cömeterien, ein kleiner halboffener Raum mit einem oder 3 Chörchen (Apsiden). Es sind uns mehrere dieser cellae ganz oder in ihrem Grundrisse erhalten geblieben; es scheint ihrer über jedem Cömeterium eine gegeben zu haben, wie auch neben den tituli oder Pfarreien der Stadt jedes Cömeterium seinen eigenen Geistlichen hatte. Zu den Zeiten Diokletians gab es bereits 40 solcher als Basiliken bezeichneten cellae cimiteriales. „Das war der Ort, wo die Christen offiziell unter dem Schutz des Gesetzes zusammenkommen konnten, freilich ostensibel nur, um ihre Totenfeier zu begehen. Und daß das die römische Staatsgewalt sehr gut wußte, geht aus dem Dekret des Kaisers Licinius hervor, der in der zweiten, christenfeindlichen Hälfte seiner Regierung die Stadtkirchen der Christen, die seit dem Mailänder Edikt 312 erbaut worden waren, wieder schließen oder niederreißen ließ, indem er die Bekenner des neuen Glaubens wieder aufs freie Feld (d. h. die außerhalb der Stadtmauern gelegenen Cömeterien) verwies."[2] Daraus resultiert, 1. daß die Cömeterialcellen oder fabricae per coemeteria, wie sie im Liber Pontificalis unter Fabian heißen, vor dem Mailänder Edikt neben den Hauskirchen der offiziellen Liturgie dienten; 2. daß sie die ersten eigenen Kirchenbauten repräsentieren. Die Form dieser cellae war im allgemeinen die eines offenen ein- oder dreiteiligen Chores vor dem im freien Felde oder von den danebenliegenden [illegible] aus die Gemeinde sich versammelte. Ergab sich, namentlich nach dem

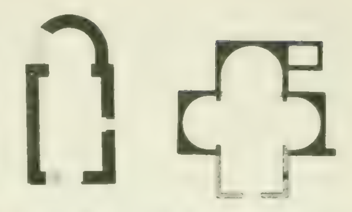

Fig. 72. Einfache Cella (Tipasa). Fig. 73. Cella trichora (Agmun Ubekkar).[1]


Fig. 74. Basilika (cella trichora) SS. Sixti et Caeciliae. Im Vordergrund d. Grabes [illegible]

[1] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 262. Vgl. [illegible] II 2

[2] Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II 1[illegible]. [illegible] cella trichora, jetzt als „Saal" bezeichnet, bildet den Kern der Basilika [illegible]. Vgl. den Plan Fig. 134 bei Gsell.

Frieden, die Notwendigkeit, diesen Versammlungsplatz zu überdachen, so war sofort die ursprünglichste Form der Basilika geschaffen, also zunächst des einschiffigen Saales, der an die Cella angebaut wurde. So haben wir uns die ersten Erweiterungsbauten über den Memorien von S. Peter und S. Paul zu denken, und so erklärt sich leicht die dem erweiterten Raumbedürfnis entgegenkommende Ausgestaltung der einschiffigen Basilika zur drei- und fünfschiffigen mit Portikus, Säulen usw. Damit ist aber die christliche Basilika als eigenstes Produkt des Christentums erwiesen, das sich erst in seinem künstlerischen Ausbau bewußt der heidnischen Basilikenarchitektur anschloß.

§ 67. Der Grundplan der einzigen erhaltenen vorkonstantinischen Kirchen Roms, der Basiliken der hhl. Sixtus und Cäcilia sowie der hl. Soteris,[1] die beide über der Kallistkatakombe liegen, ist der der cella trichora. Eine dritte blieb in den Fundamenten erhalten. Es ist diejenige, welche am neunten Meilenstein der Via Tiburtina lag und an die in konstantinischer Zeit die Basilika der hl. Symphorosa[2] angebaut wurde. Von hervorragender Wichtigkeit ist, daß auch diese Cella, genau wie die des hl. Sixtus, vorn offen war; die freie Area davor wurde erst nachträglich durch Anschluß von Langmauern an das Chörchen überdacht. Noch später erwies sich der so geschaffene Raum als ungenügend, und man erbaute im Rücken des Chörchens eine dreischiffige an dieses anstoßende Basilika. Der von Stevenson[2] a. a. O. veröffentlichte Grundriß (s. Fig. 35) zeigt deutlich 1. die ursprüngliche nach einer Seite offene Memoria oder Cella A, 2. die Entwicklung derselben zur einschiffigen Basilika AB, 3. die dreischiffige jüngere Basilika C, welche wegen der Terrainverhältnisse nicht durch Vergrößerung von AB, sondern durch einen Neubau hergestellt wurde. Wenn wir inbetreff der Entwicklung des basilikalen Schemas im wesentlichen F. X. Kraus (a. a. O.) beipflichten und nur modifizieren, daß wir die selbständige Entwicklung der einschiffigen ältesten Basilika

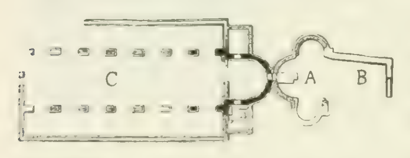


Fig. 35. Basilika der hl. Symphorosa.

[1] RS III 468 ff.

[2] E. Stevenson, Scoperta di S. Sinforosa, in »Gli studi in Italia«. Roma 1878; Bull. 1878, 79 ff.

angenommen, uns ihren künstlerischen Ausbau wesentlich als von der Antike beeinflußt denken, so ist zu bedenken, daß tatsächlich die basilica iudiciaria der Alten in manchen Fällen vom Christentum in Friedenszeiten direkt übernommen und adoptiert worden ist, ganz so wie antike Tempel zur Verherrlichung der neuen Religion zu dienen hatten. Schon hieraus erklärt sich aber zur Genüge die Influenz heidnischen Kunststils auf die durchaus selbständige erste Bauform.

Im Orient, wo die juristischen Verhältnisse der Christen im allgemeinen ähnlich lagen wie in Rom, entstand die Basilika höchst wahrscheinlich zunächst auch aus der einheimischen Cömeterialcella; daneben werden direkte Einflüsse vom Abendlande schwerlich mitgewirkt haben. Allerdings läßt sich auch im Orient neben der einfachen Cella der Typus der cella trichora, wie er dem Monument von Agmun Ubekkar in Algerien in einer lebhaft an die Memoria über S. Callisto erinnernden Weise eigen, noch in der komplizierteren Form einiger Kreuzkuppelbauten nachweisen, z. B. am Orte von „tausend und einer Kirche" zu Binbirkilisse in Kleinasien. Die Seitenchöre haben dann zwar viereckigen Grundplan, und das Ganze repräsentiert die bewußte Kreuzform, aber die Ableitung aus der cömeterialen Cella erscheint zweifellos.[1] Öfter begegnet die einchörige Memoria, wie sie die asiatische Kirche zu Jedikapulu (12,30 × 6 m und 9,50 × 4,90 m) und die kleinen nordafrikanischen Basiliken von Annuna und Tipasa repräsentieren.[2] Ist eine einfache Übertragung der römischen Basilika für letztere und die befahrenen Küsten der Mittelmeerländer überhaupt möglich und auch wahrscheinlich, so geschah sie jedoch erst in nachkonstantinischer Zeit, wo überdies das Christentum sich in den Heidentempeln festzusetzen verstand. Die frühe Blüte der christlichen Architektur im eigentlichen Orient, namentlich in Kleinasien, setzt aber eine Entwicklung auf einheimischer oder doch hellenistisch-orientalischer Grundlage voraus. Nur so läßt sich die Entstehung der spezifisch orientalischen gewölbten Basilika, des Oktogons, der Kuppelbasilika und der Kreuzkuppelkirche vom vierten Jahrhundert ab erklären, wobei Rom ganz außer acht blieb.

[1] Die beste Zusammenstellung des Materials gibt J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.

[2] Gsell a. a. O. S. 169 u. 137. Vgl. auch die Cella bei der Basilika von Guessieria S. 203. Auch der Typus der syrischen Landkirchen war die einschiffige mit Apsis versehene Halle. Siehe de Vogüé, Syrie centrale, pl. 67.

Die konstruktiven Elemente der einschiffigen ältesten Basiliken waren a) die ein- oder dreiteilige Apsis (ἀψίς, Wölbung, Bogen), deren Form vom Halbmond bis zum Viereck und Polygon variiert, als Altarraum und Presbyterium zugleich, b) das Schiff, die gedeckte rechteckige Halle für das Volk.

§ 68. Die Basilika nach dem Kirchenfrieden. Aus diesem einfachen basilikalen Schema entwickelte sich der Kunstbau der konstantinischen Basilika. Säulenstellungen teilen das Schiff in drei, seltener fünf und mehr Teile. Die Apsis wird entsprechend vergrößert und es entsteht durch ihre Verlängerung oder durch Aussparen eines eigenen Raumes unmittelbar vor ihr genügend Platz für Priester und Sänger. Der Eingang gestaltet sich prunkvoll, ein eigener Vorhof (Atrium) wird angelegt. Einige alte Abbildungen[1] und Nachrichten[2] zeigen bereits solche Details, aber sie leiden meist an Unklarheit oder Unbeholfenheit und werden uns leider auch nicht durch intakt gebliebene ursprüngliche Basilikenbauten ersetzt. Es genügt aber, zu wissen, daß die Prämissen zu diesem ausgebildeten Schema oder basilikalen Kunststil für das gesamte Abendland gegeben waren a) in der aus der Cella entstandenen einschiffigen Basilika, b) in deren Ausbau unter dem Einfluß der stadtrömischen Übung, die ja auf fast allen Gebieten der Kunst in weitesten Kreisen des Reiches noch im vierten Jahrhundert vorbildlich war.

Zu den in Anm. 2 notierten Beschreibungen von Kirchenbauten kommen die alten Vorschriften, wie sie in der Didaskalia cap. 12 und in den Constitut. apost. II c. 57 erhalten sind. Unsere Kenntnis von solchen Anweisungen wurde nicht unwesentlich bereichert durch die Publikation des »Testamentum D. N. J. Christi« seitens des Entdeckers, des syrisch-antiochenischen Patriarchen Rahmani (Moguntiae 1899). Diese neue Quelle möge hier in extenso folgen, zumal sie auch die Annexbauten der Kirche erwähnt, was die genannten Verfügungen unterlassen.

---

[1] Sarkophagrelief Garr. tav. 323^{5} (einschiffige B.); eine Bronzelampe in St. Petersburg, das berühmte Elfenbeinrelief im Trierer Domschatz, das Mosaik (Jerusalem) auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore, Sabinatüre usf.

[2] Euseb., Hist. eccl. X 2. 3; Vita Const. III 30–58 passim. IV 58 ff. Paulin. Nol., Ep. XXXII; carm. XXIV f.; Procop., De aedificiis Iustiniani. Die älteste detaillierte Basilikenbeschreibung gibt Euseb. in seiner Kirchengeschichte IV 37 ff. Danach besaß im Jahre 314 die Basilika von Tyrus einen umzäunten Umgang, Vorhalle, von Säulengängen umgebenes Atrium mit Brunnen, Narthex, das durch drei Tore zugängliche von Fenstern erleuchtete Langhaus in drei Schiffen, den abgegrenzten Altarraum.

Zu beachten ist, daß die Bemerkungen sich sowohl auf einen eigenen Kultbau als auf die Einrichtung profaner Gebäude zu religiösen Zwecken beziehen lassen, ferner daß die Verhältnisse des Orients berücksichtigt sind. So wird z. B. der Ambo oder Ort für die Lektionen hier näher an den Altar gerückt; er entspricht dem κατάστρωμα der heutigen Syrer. Rahmani übersetzt aus dem Syrischen wie folgt:

Lib. I c. 29. De constitutione ecclesiae.

Dicam igitur vobis, quomodo oportet ut sit aedes sacra, deinde declarabo regulam sanctam de sacerdotibus ecclesiae. Ecclesia itaque ita sit: habeat tres ingressus in typum Trinitatis.

Diaconicon sit e regione dextera ingressus, qui a dextris est, ut Eucharistiae sive oblationes, quae offeruntur, possint cerni. Habeat Diaconicon atrium cum porticu circumambiente.

Intra atrium sit aedes baptisterii, habens longitudinem viginti et unius cubitorum, ad praefigurandum munerum completum prophetarum, et latitudinem duodecim cubitorum pro adumbrandis iis, qui constituti fuerunt ad praedicandum evangelium. Aditus sit unus: exitus vero sint tres.

Habeat ecclesia aedem catechumenorum, quae sit etiam aedes exorcizandorum: neque dicta aedes separata sit ab ecclesia (i. e. ab aede sacra), cum necesse sit, ut (catechumeni), eam ingredientes, et in ipsa stantes, audiant lectiones, cantica spiritualia et psalmos.

Deinde sit thronus (episcopi) versus orientem, a cuius dexteris et sinistris sint loca (seu subsellia) presbyterorum; a regione quidem dextera sedent illi (presbyteri) qui eminentiores et honorabiliores sunt, quique laborant in verbo; e regione vero sinistra illi, qui sunt mediae aetatis.

Sit porro locus throni (episcopi) elevatus (a solo) tribus gradibus, quoniam et altare ibi collocandum est. Ipsa autem domus habeat a dextera et a sinistra porticus duas (unam) pro viris (alteram), pro mulieribus.

Sint omnia loca illuminata tum propter figuram, tum propter lectionem.

Velum ex bysso pura confectum habeat altare, quoniam est immaculatum.

Similiter domus baptismi (i. e. baptisterium) sit velo obtecta.

Commemorationis causa aedificetur locus, in quo considens sacerdos cum protodiacono et lectoribus inscribat nomina eorum, qui offerunt oblationes, lector vel protodiaconus nominet illos in commemoratione, quam pro illis sacerdotes coetusque supplicantes faciunt. Talis est enim et typus in coelo.

Locus presbyterorum sit intra velum prope locum commemorationis.

Χορβανᾶς et gazophylacium integrum sit prope diaconicon.

Locus legendi lectiones extra altare parvum ab ipso distet.

Aedes episcopi sit prope locum, qui vocatur atrium.

Item ibidem sit aedes viduarum, quae dicuntur habentes praecedentiam sessionis.

Aedes presbyterorum et diaconorum sit post baptisterium. Diaconissae autem maneant apud portam domus dominicae. Habeat ecclesia in proximitate hospitium, in quo protodiaconus recipit peregrinos.

Bei Betrachtung der wesentlichen Bestandteile der altchristlichen Basilika wird man am ersten auszugehen haben von

Kirchen, welche den altchristlichen Typus am besten erhielten. Als klassisches Beispiel dafür gilt die Basilika des hl. Clemens an den Abhängen des Cölius zu Rom. Wenn die Ausgrabungen am römischen Forum seit 1899 dort, wo bisher die Kirche von S. Maria Liberatrice stand, die uralte Basilika von S. Maria Antiqua freigelegt haben, so ist das doppelt zu begrüßen, da es nach Hülsen kaum zweifelhaft ist, daß diese Kirche in die Säle der Bibliothek des templum divi Augusti ad Minervam eingebaut ist. Auch diese schon im Papstbuch und im Itinerar von Einsiedeln erwähnte Saalkirche wahrt das Schema der fortgeschrittenen Basilika, allerdings mit der Abweichung, daß die Apsis in den rechteckigen Grundplan eingefügt ist, ein Verfahren, das man auch sonst, namentlich in Kleinasien und Nordafrika beobachtet, und das den Vorteil hat, rechts und links vom Apsisraum viereckige Kammern (Sakrarium, Sakristei) auszusparen. Eine Stufe führt zum Apsidenraum. Das Langhaus teilt sich in ein Hauptschiff und die Seitenschiffe. Vier Granitsäulen vermitteln diese Konstruktion. Eine ganz neue Erscheinung ist der Vorhof oder das Atrium der Kirche, zu dem ein Portikus sich öffnet. Der Vorhof war überdacht, man hatte eben vorhandenes Bauwerk benutzt (ca. 7. Jahrh.).[1] Ein bis in die Details genügendes Schema der altchristlichen Basilika bietet der Grundplan der schon genannten Clemenskirche (Fig. 36), der freilich erst auf den Neubau der Basilika im 12. Jahrh. zurückgeht, während sich an die seit 1861 ausgegrabene Unterkirche von S. Clemente noch Erinnerungen an Gregor den Gr. und Papst Zosimus anknüpfen.[2] Diese ältere Kirche war ein dreischiffiges Oblongum mit ausladender Apsis und Vorhalle (Narther). Die neuere darüber wurde ähnlich gebaut.

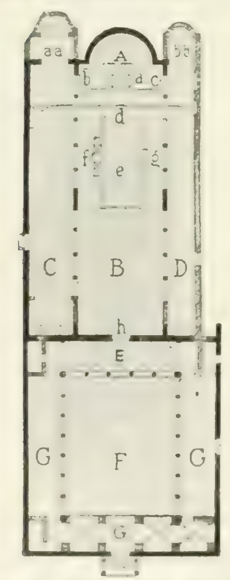


Fig. 36. Grundriß einer altchr. Basilika (S. Clemente).

[1] Vgl. Marucchi, La chiesa di S. M. A. nel foro Romano. NB 1900, 285 ff.

[2] Über die Kirche und die Ausgrabungen von S. Clemente schrieb ihr Erforscher Mullooly, Saint Clement, pope and martyr, and his basilica in Rome, II edition. Rome 1873.

erhielt aber ein großes Atrium und später zwei Nebenapsiden. An ihrem Grundplan betrachten wir die Einzelheiten der basilikalen Architektur.

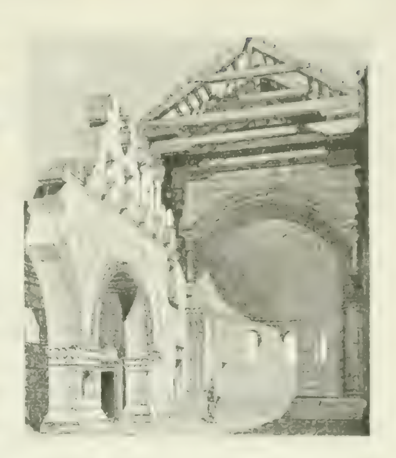


Fig. 57. Apsis in Kalb Lufeh in Syrien (IV. Jahrh.).

§ 69. Die Apsis, den Opfer- und Priesterraum, übernahm die Basilika von ihrem cömeterialen Vorbild. Sie zeigt in der Regel halbrunde, nach oben durch eine Halbkuppel abgeschlossene Form, aber auch mannigfache Variationen. Zuweilen tritt sie aus dem rechteckigen Grundplan nicht hervor (S. Maria Antiqua, die Basiliken von Madaba) und hat dann zwei rechteckige Kammern (Prothesis = Credenz als Vorbereitungsraum und Diakonikon, Raum für den Klerus) zu den Seiten. Einige Basiliken haben den drei Schiffen entsprechend drei Apsiden (S. Clemente A und aa, bb), einige eine Gegenapsis am anderen Ende des Baues (Orléansville in Afrika). Als Stätte des hl. Opfers und Priesterraum führt sie bei den Alten die Namen: *θυσιαστήριον, ἱερατεῖον, πρεσβυτήριον*, auch *ἅγιον, ἁγίασμα*, sanctum, sanctuarium, sacrarium oder *ἄδυτον, ἄβατον*, „unzugänglich". Prudentius und Paulinus haben zum erstenmal die Bezeichnung Tribuna(l), die Augustinus für ambo verwendet. Nur in den seltensten Fällen war die Apsis als Außenchor loggienartig durchbrochen (die Basilika S. Severiana zu

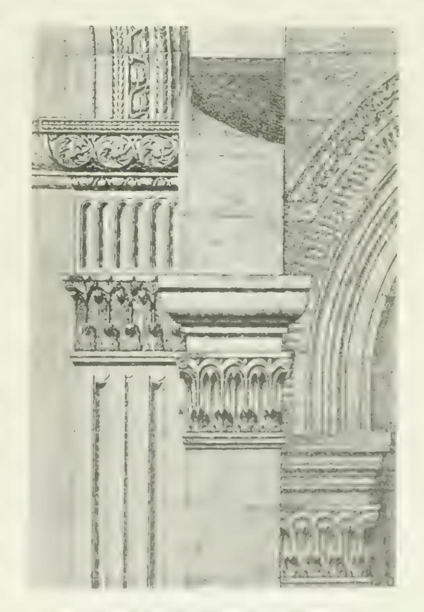


Fig. 58. Detail der Apsis von Kalat Semân (V. Jahrh.)

Neapel, die von Prata bei Avellino, Henchirim in Afrika u. a.). Der Apsidenraum hatte als wichtigste Ausstattung den Altar (a), dem gegenüber in der Concha gegebenenfalls der Bischofsstuhl aufgestellt war. Ein Fensterchen im Altar verband bei den Cömeterialbasiliken die Oberkirche mit dem Grabe bezw. der Katakombe (fenestella confessionis, confessio). Gewöhnlich war der Apsidenraum durch eine oder mehrere Stufen (bema, βῆμα) abwärts getrennt vom Schiff der Basilika (bc).

Äußerst wirksam und malerisch ließ sich die Apsis mit ihrem Gewölbe musivisch ausschmücken. Häufig erscheint die übermenschlich große Gestalt des Heilandes, von den Apostelfürsten und Heiligen umgeben, auf leuchtendem Goldgrund (Rom: SS. Pudentiana, Cosmas und Damian, S. Praxedis), darunter das nimbierte Lamm Gottes auf dem mystischen Berge, umgeben von 12 Lämmern (Aposteln), die von den Städten Bethlehem und Jerusalem zu kommen scheinen.

§ 70. Das Schiff oder Langhaus (oblongum) hieß ναός, navis oder ἐκκλησία und war oratorium populi im Gegensatz zur Apsis. Wegen seiner Gestalt (fast immer die des Rechtecks) hieß es zuweilen quadratum populi. Gewöhnlich war das Mittelschiff (B) gegen die Seitenschiffe (CD) erhöht und von Säulen, zuweilen (Kleinasien) von Pfeilern, getragen. In vielen Fällen hat man antike Säulen aus Tempeln usw. wieder verwandt.[1] Das Langhaus hatte entweder eine flache Holzdecke oder offenen Dachstuhl; eine Wölbung, wie beispielsweise die weltliche Basilika des Maxentius oder die heutige von S. Peter sie zeigen, kannte nur der Orient. Durch Vergoldung und Bemalung des Dachstuhles sowie durch Kassettierung der Flachdecke (Vertäfelung, Gliederung in Felder) konnten reiche Effekte erzielt werden. Das äußere Satteldach war mit Holzschindeln (scindulae) oder gebrannten z. T. gestempelten (vgl. § 117) Ziegeln (tegulae, κεραμίδες) verschiedener Form versehen, seltener mit Blei (Grabkirche in Jerusalem) oder Erz (Apostelkirche zu Konstantinopel) gedeckt. Von den Seitenschiffen reservierte man gewöhnlich das südliche für die Männer, das nördliche den Frauen

[1] Die Säule setzt sich zusammen aus dem Fuß (Bodenplatte = plinthus, Würfel = stylobates, Rundung = basis), dem Schaft (scapus), dem Kapitell oder Knauf, auf dem der Architrav (gerades Gebälk) oder die Archivolte (Bogenschlag) ruhte.

(matronaeum), falls nicht wie in S. Clemente durch Teilung derselben eigene Emporen für die Frauen geschaffen waren. In der älteren Zeit ist diese Bauart, die übrigens in der forensischen Basilika vorgebildet erscheint, seltener. Im übrigen standen die Katechumenen mehr dem Eingang zu, nach Geschlechtern getrennt, dann kamen die übrigen Gläubigen, unter denen die „Gottgeweihten" Vorzugsplätze innehatten.

§ 71. Transept. Eine seitliche Erweiterung des Basilikenraumes durch Anlage eines Querhauses zwischen Schiff und Apsis war im Urchristentum, wenn man vom Orient absieht, höchst selten. S. Peter und Paul sowie die sessorianische Basilika (S. Croce), S. Denis waren in ihrer ältesten Konstruktion Beispiele dafür. Es muß dahingestellt bleiben, ob die cella trichora über den Cömeterien für dieses neue Bauglied vorbildlich gewesen.

§ 72. Der Pronaos oder Narther war bei größeren Bauten als Eingangshalle vorgelagert und führte auch die Bezeichnungen *πρόπυλον*, porticus. Seine eigentliche Heimat ist der Orient, wo er beispielsweise in Syrien die Form höchst kunstvoller Loggien zeigt. Im Abendlande erscheint er seltener (S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le mura in Rom; Nordafrika) und wird ersetzt durch die nördliche Halle des Vorhofes (E). *Νάρθηξ*, im übertragenen Sinne = ferula, Stab, nannte man diesen Vorraum wohl, weil er der Platz der Büßenden war, über die ein Kleriker mit dem Hoheitssymbol der ferula wachte.

§ 73. Atrium. Ein vielleicht aus ursprünglich gärtnerischen Anlagen („Paradies") entstandener Vorhof zur Basilika war das von einer vierseitigen Säulenhalle (EG) umgebene Atrium (*αἴθριον, αὐλή*), in dessen Mitte gewöhnlich ein Brunnen (cantharus, *φιάλη*) stand. Sein architektonisches Vorbild war der Tempelvorhof. Mit dem von Zimmern umgebenen Atrium des antiken Wohnhauses hat es nur einige Ähnlichkeit. Vom frühen Mittelalter an benutzte man die Atrien zu Begräbniszwecken. Das Atrium trifft man mehr bei den abendländischen Basiliken als im Orient und Nordafrika, wo es zu den Ausnahmen zählt. Eine Art Ersatz dafür bilden im Orient die Höfe, welche durch andere Bauten in der Nähe der Kirchen oder — namentlich an exponierten Plätzen und in frühbyzantinischer Zeit — durch Fortifikationsmauern gebildet wurden. Siehe auch unten „*περίβολος*" § 75.

§ 74. Orientierung. Die Ostung der Kirchen ist uralt: sie geschah nicht lediglich »ad lucem«, also analog paganer Sitte des Sonnensymbols wegen, sondern weil der Osten Stätte des Paradieses und der Erlösung war. Ob der Tag der Konsekration der Kirche oder der der Natalitien des Patrons für die Orientierung maßgebend war, ist trotz der interessanten Messungen Nissens,[1] die bei 211 Kirchen das Zusammentreffen von Gebäuderichtung und Sonnenaufgang der betr. Natalitien ergaben, nicht sichergestellt. Zu erwägen bleibt, daß die Ostung im Altertum, wo der Priester dem Volke und Schiff der Kirche zugewandt zelebrierte, umgekehrt war wie heutzutage. Erst in späterer Zeit verlegte man Apsis und Altar, die im Westen lagen, von denen aus der Priester aber nach Osten gerichtet betete, an das Ostende des Planes.

§ 75. Ambitus (περίβολος) nannte man den Umgang, d. i. den zuweilen von einer Mauer eingefriedigten freien Platz, auf dem die Basiliken der Friedenszeit angelegt wurden; er hatte im Abendlande mehr sakralen, im Orient oft fortifikatorischen Charakter.

Türme kennt der älteste kirchliche Kultbau überhaupt nicht. Erst vom fünften Jahrhundert ab erheben sich unabhängig und getrennt vom Kirchenkörper auf quadratischer oder kreisförmiger Grundlage Turmbauten mit mehreren Stockwerken, deren Wände durch zwei- oder dreigekuppelte Fenster durchbrochen sind; den Abschluß bildete zuweilen eine Kuppel. Im Abendlande (Ravenna, Rom) erscheinen sie zunächst einzeln und dienten dem Glockenstuhle, im Orient (Syrien) ist ihr fortifikatorischer Charakter sehr wahrscheinlich (Choricius, laud. Marcian. II), neben dem sie öfter auch das Treppenhaus für die Emporen aufnahmen. (S. Fig. 43.)

§ 76. Als verzweifeltes Beginnen ist vorläufig jeder Versuch einer scharfen Scheidung der einzelnen Basilikentypen in ihrer vorgeschrittenen Entwicklung zu bezeichnen. Im allgemeinen kann man wohl von einem einfacheren Schema sprechen: dreischiffiges Langhaus mit ausladender oder eingebauter Apsis, an deren Stelle wohl auch ein viereckiger Altarraum tritt, und einem entwickelten: drei- bezw. fünfschiffiges Langhaus mit einer oder drei Apsiden sowie Narthex bezw. Vorhalle. Ein drittes kompliziertes Schema

[1] Templum S. 168 f.; vgl. auch Rheinisches Museum für Philologie NF XXVIII 523, XXIX 369, XL 329.

bietet neben dem Gesagten evt. ein Querschiff und das Atrium. Diese Schemata lassen sich aber zunächst weder örtlich noch zeitlich genau fixieren, und es bleibt zu bedenken, daß nur in seltenen Fällen der reine urchristliche Typus noch im Originalzustand sich nachweisen läßt. Größere Abweichungen vom basilikalen Schema werden immer da angetroffen, wo an vorhandene Bauten angeknüpft wurde. Dies war z. B. bei der bischöflichen Kirche in Trier der Fall, aus welcher der heutige Dom entstand. Ihr Kern scheint eine curia (Gerichtshalle) zu sein, deren flache Decke von vier Säulen getragen war. Inmitten dieser vier Säulen stand das Tribunal, eine Apsis war nicht vorhanden.

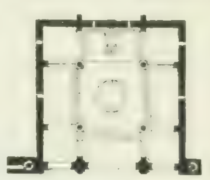


Fig. 59. Grundriß des Domes zu Trier.

Als treues Schema einer urchristlichen Basilika stellten wir oben S. Clemente hin, das wie wenige Kirchen im heutigen Rom im Innern und im Äußern die alten Stilformen übermittelt. Denn die großen Prachtbasiliken der ewigen Stadt lassen wenig mehr von der alten Einteilung und Bauweise erkennen. So ist vom Petersbau über dem neronianischen Zirkus nur noch die dreischiffige heutige Unterkirche (die grotte vecchie der sog. vatikanischen Grotten) erhalten. Der von Konstantin d. Gr. über dem Petrusgrabe errichtete Ziegelbau (mit Benutzung antiken Materials, Säulen rc.) war über 100 m lang, 27 m hoch, von über 7000 qm

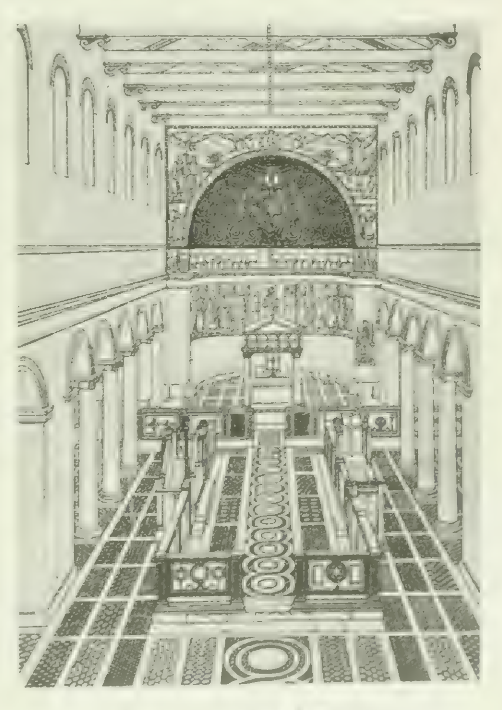


Fig. 60. Inneres von S. Clemente.

Fläche, mit quadratischem Atrium und großem Querbau ausgestattet. Die Decke der fünfschiffigen Anlage war reich kassettiert, die Ausschmückung namentlich der Apostelgruft (confessio) prunkvoll. Diese bildete den Kernpunkt des Baues. Sie lag nicht, wie im heutigen S. Peter, frei in der Kirche, sondern halb in der Apsis, in deren Hintergrund der Thron stand, an den sich halbkreisförmig die Priestersubsellien als Vorgänger unserer Chorstühle anschlossen. Vor dem bema, d. i. den Stufen, welche zur Apsis bezw. zum

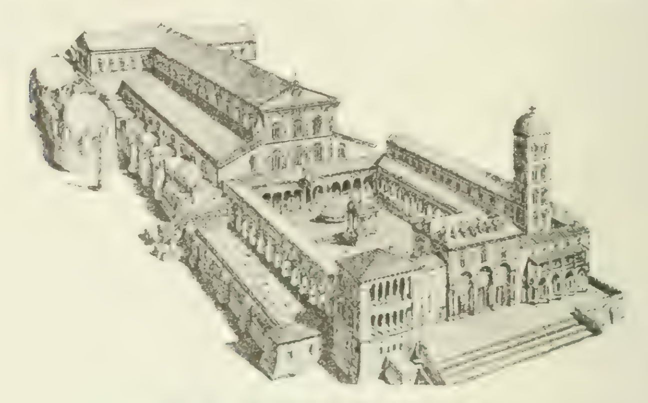


Fig. 41. Die mittelalterliche Petersbasilika.

Presbyterium führten, markierten zwölf Säulen die Cancelli, vor ihnen wiederum hatten Ambo und Leuchter ihren Platz, die sonst organisch mit den Cancelli verbunden zu sein pflegten. Die Kirche erhielt im Laufe der Zeit eine Unzahl von Altären, Oratorien und hervorragenden Gräbern, darunter zwei kreisrunde Anbauten: das der hl. Petronilla geweihte Fürstenmausoleum und den Rundbau des hl. Andreas.[1] Im Atrium stand der berühmte vom hl. Paulin erwähnte Cantharus und Jahrhunderte hindurch der Sarkophag des deutschen Kaisers Ottos II. mit einem herrlichen Mosaik (Heiland zwischen den Apostelfürsten). Wie heute die gigantische Kuppel, so kennzeichneten in den Tagen des Papstes Honorius I. vergoldete Dachziegel (vom Tempel der Venus und Roma) weithin die Lage der Weltbasilika. Unter Papst Julius II. rüttelte der

[1] Zum detaillierten Plan der alten Peterskirche vgl. Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. Tafel I und Seite 14 Anm. 22. Daselbst auch passim die wichtigste Literatur.

Titanengeist der Renaissance an dem damals längst morschen Bau, von dem verhältnismäßig wenige Denkmäler sich in die mächtige Hallenkirche Bramantes und Michelangelos hinüberretteten. Unmittelbar neben S. Peter lag das episcopium, aus dem das vatikanische palatium hervorging, welches auch Räume für den zur Krönung kommenden Kaiser enthielt.

Unter denjenigen römischen Basiliken, welche verhältnismäßig viel von alten Bauteilen bewahrt haben, ragen durch ihre Bedeutung noch heute diejenigen von S. Agnese, S. Maria Maggiore, S. Lorenzo fuori le mura, S. Sabina hervor. Von der berühmten alten Paulskirche vor der Stadt an der Straße nach Ostia ging leider am 17. Juli 1823 fast alles zugrunde, nur die um die Confessio gelegenen Teile blieben einigermaßen erhalten. Beim Neubau sind die alten Maße ziemlich beibehalten worden. Sie betragen bei 120 m Länge 60 m Breite und 23 m Höhe. Achtzig Säulen trugen den offenen (heute durch kassettierte Decke abgeschlossenen) Dachstuhl, über 100 Fenster vermittelten Licht in den von den Kaisern Valentinian II., Theodosius und Arcadius 386 begonnenen und von Honorius vollendeten majestätischen Bau, den man vom quadratischen Atrium aus durch sieben Tore betrat.

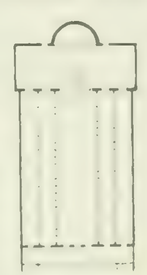


Fig. 42. Grundriß von S. Paul extra muros.

§ 77. Von außerrömischen Basiliken verdienen neben derjenigen des hl. Paulinus bei Nola vor allem die ravennatischen Erwähnung. Es knüpfen sich an ihre Geschichte nicht nur die Namen einer Galla Placidia, eines Theoderich usw., sie zeigen auch, namentlich in den dekorativen Details, Einflüsse, die, stark an orientalische Kunstübung erinnernd, heimische Kunsthandwerker von großer Eigenart voraussetzen. Als baulich charakteristisch bezeichnet F. X. Kraus folgende Erscheinungen der ravennatischen Kunst: 1) Säulenstellung mit Archivolten statt Architraven, 2) Erweiterung der Arkadenöffnung durch Einführung eines Kämpfers zwischen Kapitäl und Volte, 3) Belebung der Außenmauern durch Lisenen, 4) überhaupt stärkere Betonung der Außenarchitektur (Fenster), 5) Einführung des für die äußere Physiognomie des Kirchenbaues so hochbedeutsamen neuen Elements der Türme, welche hier nicht, wie meist in Rom, quadratisch, sondern rund, mit gekuppelten Fenstern ausgestattet, aber noch immer nicht in den Organismus des Baukörpers

eingezogen sind[1]." Es kommen dazu die Behandlung der Apsis, welche, wie häufig im Orient, außen polygon, innen rund gehalten und des öfteren durchbrochen (Fenster) ist, sowie die für den Orient typischen Türeingänge an den Langseiten, die in Rom beispielsweise zu den Seltenheiten zählen. S. Apollinare in Classe (Classis, östlicher Vorort von Ravenna) hat je drei dieser Seiteneingänge an den Langseiten.

§ 78. **Orientalische Architektur.** Den Orient als Ausgangspunkt des christlichen Kultbaues überhaupt zu würdigen, sind wir bislang nicht in der Lage, und auch die neuesten Forschungen werden das dank der Überwürdigung abendländischer Kultur Versäumte nur zum geringsten Teile nachholen können. Was dieser Verlust bedeutet, lehrt die Tatsache, daß zur Zeit, wo im zweiten Jahrhundert das Christentum in Rom unter der Erde gebannt lag, in Persien allein nicht weniger als 360 Kirchen gezählt wurden.[2] Es ist kein Trost, wenn auch klassischen Ländern, wie Griechenland, ein gleiches Los beschieden ist. Doch bleibt hier noch an einzelnen Punkten (Olympia, Thessalonich), ein und das andere Denkmal für die Nachwelt übrig;[3] in Syrien gar eine ganze Kultur, welche den Stempel griechischen Geistes an sich trägt. Ihre Erforschung in den sechziger Jahren verdanken wir dem wiederholt genannten Grafen Melchior de Vogüé. Die Denkmäler, welche er im Zentrum des Landes, im Gebiet des Orontes, aber auch südlich (Hauran, Trachonitis) fast unberührt vorfand, datieren vom vierten bis sechsten Jahrhundert einschließlich. Ihre Eigenheit ist bedingt durch ernste, nüchterne, empirische Auffassung einerseits, anderseits

[1] Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 330; vgl. v. Quast, Die altchristl. Bauwerke von Ravenna. Berlin 1842. [2] Assemani, Bibl. orient. III 1, 611.

[3] Konstantinopel hatte im fünften Jahrhundert, kleinere Sakralbauten abgerechnet, vierzehn Kirchen. Von Edessa, wo i. J. 201 eine große Überschwemmung die dortige Basilika zerstörte, worauf wohl ein entsprechender Neubau erfolgte, meldet die edessenische Chronik folgende Bauten von 313—457: 313 Beginn des Baues der Hauptkirche durch Bischof Kune, Vollendung durch seinen Nachfolger Saad. 324 Erbauung des Cömeteriums. 326—28 Vergrößerung der Hauptkirche durch Anbau im Osten. 345—46 Kapelle der Bekenner im Südwesten der Stadt. 369—70 Das große Baptisterium. 379 Kapelle des Mar Daniel (später Mar Domitios). 409 Kapelle des Mar Barlaba. 411—12 Kapelle des Mar Stefanos (Synagoge) auf Befehl Theodosius' II. 435 Apostelkapelle (ursprünglich die „neue Kirche"). 448 Restauration bezw. Neubau des Presbyteriums in der Hauptkirche. 457 Märtyrerkapelle im Aussätzigen-Hospital.

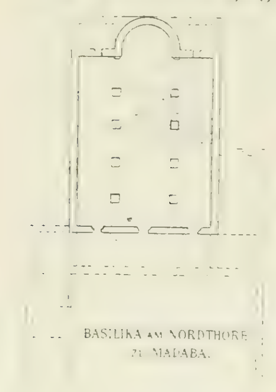
durch das zur Verfügung stehende Material, ausschließlich Stein. Die Kirchenbauten, bei denen das basilikale Schema (dreischiffig) vorherrscht, zeichnen sich aus durch reiche Gliederung der Außenteile, Loggien über dem Portikus, Rundbogen und Säulen, sorgfältige Gliederung selbst der Details. Eine polygone Apsis, wie sie der durch seine monumentale Fassade bemerkenswerte Bau von Turmanin aufweist (ca. 6. Jahrh.), gehört in Syrien zu den Ausnahmen. Die schöngeformte Apsis von Kalb Luseh haben wir S. 153 im Bilde kennen gelernt; sie ist von Doppelsäulen umgeben. Die hervorragende Basilika, zu welcher sie gehört, hat Prothesis und Diakonikon in den Seitenschiffen mit eigenem Eingang. Fast alle syrischen Kirchen besitzen den Narthex oder mindestens einen Portikus, seltener auch (z. B. zu Kennuat) ein Atrium entsprechend der römischen Übung. Wo dies der Fall ist, handelt es sich zudem meist um jüngere Bauten. Größere oder kleinere Höfe ergeben sich dagegen von selbst vor Kirchenportalen der Klöster oder bei ganzen Baugruppen. Es ist überhaupt ein Charakteristikum des Kirchenbaues im Orient, daß planmäßige Atrien ebenso wie Querschiffe in den ersten Jahrhunderten fast ganz fehlen,[1] später zu den Seltenheiten gehören. Dies läßt sich auch an den spärlichen Bauresten Palästinas noch nachweisen, namentlich zu Madaba, wo eine ganze Reihe von Basiliken im Laufe der letzten Jahrzehnte ans Licht kam. Ihr Grundplan ist fast immer derselbe: die Außenmauern bilden ein Rechteck, die Apsis liegt im gewölbten Oblongum und zu



Fig. 43. Basilika zu Turmanin (Syrien).

[1] Bisher nur zwei, wie es scheint, jüngere Beispiele vom Querschiff zu Sagalassos. Vgl. Lanckoronski a. a. O. II 131 f. Wo Atrien doch vorkommen, wie bei der Basilika von Tyrus (314), die Eusebius in seiner Festrede (s. oben S. 150 Note 2) verherrlicht, liegt direkt abendländischer Einfluß vor.

ihren Seiten Prothesis und Diakonikon. Die Halle ist dreischiffig, mit oder ohne Narthex. Einen atriumähnlichen Vorhof, bedingt durch Anbauten, zeigt nur die am Nordtor der Stadt gelegene Basilika. Auch die größte der Kirchen von Madaba, auf der Südseite der Akropolis gelegen (ca. 36×21 m), weicht von diesem Typus nicht ab.[1]


BASILIKA AM NORDTHORE ZU MADABA.

Neben den Kirchen Syriens einerseits, Ägyptens und Arabiens, deren Erforschung erst in die Wege geleitet ist, anderseits, versprechen vor allem diejenigen von Kleinasien die Erkenntnis wichtiger Prinzipienfragen zu fördern, nämlich einmal die nach dem Ursprung des abendländischen romanischen Baustils und dann, ein Schmerzenskind moderner Kunstforschung, die byzantinische Frage. Strzygowski hat hier den rechten Weg gezeigt, zunächst indem er in seinem „Kleinasien" die Zusammengehörigkeit bestimmter lokaler Typen, z. B. der syrischen und kleinasiatischen, unter der großen Rubrik orientalische Architektur festlegte und damit seine Theorie von der Abhängigkeit unseres abendländischen Kirchenbaues von der kleinasiatischen Kunstübung des vierten und fünften Jahrhunderts — nicht von der römischen — aufstellen und siegesgewiß begründen konnte. „Ganz allgemein muß jetzt gesagt werden," resumiert in einer sehr treffenden Besprechung der genannten Schrift[2] der Freiburger Kunsthistoriker Joseph Sauer, „daß dieser Teil des Orients auch in verhältnismäßig kleinen Ortschaften eine erstaunlich rege Bautätigkeit entfaltete, zu einer Zeit, da wir im Abendlande nichts Ähnliches ihr an die Seite stellen können, daß konstruktive Aufgaben dort Lösung fanden, denen gegenüber die entsprechende westliche Technik weit zurückbleibt. Im einzelnen aber finden wir im 4., 5. und 6. Jahrhundert Formen, die wir erst in bedeutend späterer Zeit im Abendlande wieder auftauchen sehen, vor allem die häufige Tonnenwölbung mit Gurten, wie später an südfranzösischen Bauten, das Kreuzkuppelschema, die Durchbrechung der Seitenschiffwände, Anbringung von Emporen, die Ausbildung der

[1] Allgemeines im NB 1899, 149–170.

[2] Deutsche Literaturzeitung. Leipzig 1904 Sp. 754 f.

eigentlichen Kreuzbasilika mit dem lateinischen Kreuz im Grundriß, die ganz eigenartige Gestaltung der Fassade mit offener Vorhalle und ebensolcher Loggia oder Triforium darüber zwischen zwei turmartigen Flankierungsbauten, die Nebenapsiden und schließlich auch den vorislamitischen Hufeisenbogen. Dabei ist aber immer zu unterscheiden zwischen den die hellenischen Einflüsse viel länger und reiner bewahrenden Küstengebieten und dem die ausgesprochene Eigenart des Orients zeigenden Binnenlande Kleinasiens. Ausgehend von dem kleinen Städtchen Binbirkilisse in der Ebene von Koniah, für dessen 21 Kirchenbauten ihm Aufnahmen Smirnows und Crowfoots vorlagen, suchte Strz. durch Beiziehung womöglich des gesamten kleinasiatischen Monumentenmaterials und Verwertung von Forschungsergebnissen Keils, Puchsteins, der Isaurischen Expedition und der v. Oppenheimschen u. a., die kleinasiatischen Bautypen, die eigentliche Basilika, den Oktogonalbau, die Kuppelbasilika und die Kreuzkuppelkirche in ihren wesentlichen Merkmalen festzustellen. Die bedeutsamste Abweichung der orientalischen Basilika von der griechischen ist die Verschiedenheit der Bedachung; der orientalische Typ zeigt fast nur die Tonnenwölbung gegenüber der Holzbedachung der Griechen; durch sie ist auch die Ersetzung der griechischen Säule durch den tragfähigeren Pfeiler und zwar mit angelegten Säulen, also eine ganz romanische Pfeilerform bedingt. Nicht geringere Verschiedenheit zeigt die Westfassade; während die griechische Basilika Atrium und Narthex hier vorlegt, finden wir an den syrischen und anderen davon abhängigen kleinasiatischen Basiliken die von Puchstein als hethitisch, schon am Salomonischen Tempel nachgewiesene Eigentümlichkeit von Vorhallen, die sich frei nach außen durch Arkaden öffnen, von turmartigen Bauten flankiert sind und in einer zweiten Etage noch ein loggienartiges Triforium enthalten. Die Durchbrechung der Seitenschiffwände (auch der Apsiswand) für Fenster und Zugänge ist eine weitere Eigenheit der orientalischen Kirchenarchitektur; der syro-ägyptische Typus hat außerdem nebenapsidiale Räume neben der Hauptapsis. Da wo die hellenistischen Einflüsse sich mit den orientalischen Formen kreuzen, wie in der Nähe des Taurus, entstehen mancherlei Abarten (wie z. B. in Isaurien); häufig wird, wie an einer Kirche in Binbirkilisse (das sonst den syrisch-nordafrikanischen Typ vertritt und für den ganzen Süden des zentralen Kleinasiens bezeichnend ist), analog auch in Apamea

Kibotos, die Turmvorhalle in einen Narthex umgewandelt durch Verlängerung über die Längsflucht der Seitenschiffwände hinaus."

Aber auch in den Wirrwar der byzantinischen Frage brachten Strzygowskis Forschungen, wenngleich nicht die Lösung, so doch klares Gesichtsfeld. Es handelt sich jetzt nicht mehr um die Feststellung, inwieweit eine Verquickung abendländischer und östlicher Kunstübung das „Byzantinische" geschaffen habe, sondern darum, ob nicht unsere gesamte romanische Kunst, gleich der Architektur, auf orientalische Elemente zurückgehe.

§ 79. **Nordafrika** hat den Vorzug, am planmäßigsten in der Gegenwart in seinen altchristlichen Denkmälern gewürdigt zu werden. Der Kirchenbau daselbst weist zunächst alle Eigenarten des römischen auf. Nur scheint öfters wie anderswo die weltliche Basilika zu kirchlichen Zwecken herübergenommen worden zu sein. Wenigstens sind die Fälle seltener, wo sich die Entstehung eines größeren Heiligtums aus der cömeterialen Cella wie in Rom nachweisen läßt; einige wurden oben bereits angeführt. Eine weitere cella trichora stand auf dem Friedhofe bei Karthago. Man baute nach dem Kirchenfrieden in ihre Nähe eine große, 50 m lange Cömeterialbasilika.[1] Eine andere entstand zu Ehren der hl. Salsa am Strande bei Tipasa in Numidien vermutlich aus einer einfachen Cella, in welcher das Grab der Fabia Salsa ruhte (A), das im vierten Jahrhundert Mittelpunkt einer kleineren (BB), später das Heiligtum der doppelt so großen Cömeterialkirche (30 m Länge) wurde.[2] Die Gliederung ist einfach: Oblongum mit stark ausladender Apsis, Portikus von 6 Pfeilern getragen, nur ein Fronteingang, dafür Seitenportale.


Fig. 45. Basilika der hl. Salsa zu Tipasa.

Noch klarer lehrt die Basilika des hl. Alexander zu Tipasa, wie aus der Cömeterialzelle die Kirche entstand, die freilich infolge

[1] Pillet, Les ruines de la Basilica maiorum à Carthage, compte rendu du Congrès scient. intern. des catholiques. Paris 1891, 158 ff.

[2] Vgl. Mélanges de l'Ecole de Rome XXI 233 ff. sowie Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II 323 ff. und Grandidier in den Atti del II° Congr. intern. di arch. crist. Roma 1902, 51 ff.

der bebauten Umgebung keinen symmetrischen Ausbau erhielt.[1] Tipasa, in dessen Boden manche altchristliche Erinnerung unentdeckt schläft (z. B. das in der Passio S. Salsae erwähnte Heiligtum am collis templensis), durfte sich neben den genannten Bauten einer Basilika rühmen, die nur in der Damus-el-Karita zu Karthago und zu Thebessa ihresgleichen fand, wir meinen die „große Basilika“ auf dem Ras el Knissa (Kap der Kirche), ausgegraben von Gerault und Gsell. Die ohne die Apsis 52 m lange und 45 m breite Riesenkirche hat nur ein Frontportal, welches in das neunschiffige (ursprünglich siebenschiffige) Innere führt. Das Mittelschiff war 13,50 m breit und schloß ab in die Apsis, deren Mauern zum größten Teil ins Meer gestürzt sind.

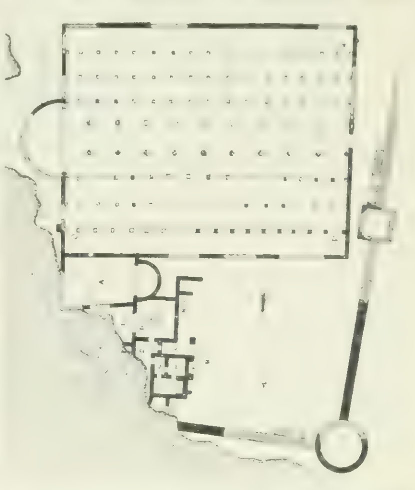


Fig. 46. Grundriß der neunschiffigen „großen Basilika“ auf Ras el Kniffa (Tipasa).

Bei solcher Weite werden sich Befürchtungen für die Stabilität des Baues ergeben haben, die dazu führten, durch zwei Säulenreihen (antikes Material!) die Mitteldecke zu stützen, wodurch die einzigartige Gestaltung in neun Schiffen sich vollzog. An die Kirche schlossen sich an eine kleine Kapelle A, Baptisterium B mit Vestibül CD und mehrere Wohnräume. Besonders hervorzuheben ist die 1,5 m hohe Mauer, welche das Schiff zur äußersten Linken abtrennt OP; die Pfeiler ruhten auf dieser Mauer. Narthex, Portikus, Atrium usw. fehlen gänzlich.

Neben dieser durch die Zahl der Schiffe und den im Verhältnis zu ihrer Größe befremdenden Mangel an Eingangsbauten bemerkenswerten Basilikenform kommen in Nordafrika alle römischen Formen vor. Am häufigsten ist die dreischiffige Basilika mit Narthex und oft sehr stark ausladender Apsis (Biar el Kherba); die Apsis pflegt dann im Grundplan weniger ersichtlich hervorzutreten, wenn Prothesis und Diakonikon vorgesehen sind (Henchir el Atech), in vielen

[1] Ebda. 334.



Fig. 47. Inneres der „großen Basilika“ zu Thebessa.

Fällen bleibt sie ganz vom Oblongum eingeschlossen[1] (Morsott, Bénian, Thebessa usw.), selten erweitern sich Diakonikon und Prothesis seitlich zu einer Art von Transept (Guesseria).[2] Obwohl nicht so sehr wie im eigentlichen Orient, bildet doch auch hier ein reguläres Atrium die Ausnahme (Thelepte, Thebessa), an seine Stelle tritt ein durch sichernde Umfassungsmauer oder zusammenhängende Umgebungsbauten geschaffener Hof (Bénian, Tipasa usw.).



Fig. 48. Grundriß der Basilika von Henchir Tikubai.

Besonders bemerkenswert für Nordafrika, aber immerhin seltene Formen des Kirchenplanes waren das Oblongum mit (meist eingebautem) quadratischem Altarraum und das Oblongum mit Gegenapsiden. Ersteres treffen wir z. B. in Teniet el-Kebch, Zana, Henchir Seffan, rechteckigen dreischiffigen Bauten mit Narthex, Diakonikon und Prothesis sowie in der leider noch nicht ausgegrabenen Basilika von Henchir Tikubai, wo an Stelle des Narthex ein Atrium tritt. Gegenchöre wie heutzutage im Dome zu Mainz finden sich zu Matifu, Orléansville, Thelepte Basilika IV. Daneben kommen wie überall so auch in Afrika Bauten vor, die an Vorhandenes anknüpfend das basilikale Schema variieren. Erinnert sei an die von Wilmanns untersuchte Basilika I in Hidra.

[1] Halbseitig eingeschlossen vereinzelt z. B. in Hasnaua, in Kapellen zu Timgad und Thelepte.

[2] Nur einseitig erweitert zu Henchir Seffan und Basilika II in Henchir el Agrez, Timgad, Hidra Basilika III, Thelepte Bas. IV.

die so recht zeigt, wie falsch die Vorstellung war, „als ob mit dem Jahre 312 die christliche Basilika gewissermaßen ausgeboren und fertig wie die Göttin aus der Stirne Jupiters dem Erdboden entsprossen sei[1]." Die bestimmenden Teile der Basilika, Oblongum und Apsis, sind aber auch hier vorhanden.

II. Centralbauten.

C. E. Isabelle, Les édifices circulaires et les dômes. Paris 1855. — R. Rahn, Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues. Leipzig 1866. — G. T. Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe, vol. I. Roma 1901. — Strzygowski, „Kleinasien", ein Neuland der Kunstgeschichte. Leipzig 1903.

§ 80. Der altchristliche Centralbau, dessen Wesen die Gruppierung um ein reales Centrum und seine Radien, nicht um einen ideellen Mittelpunkt, wie bei der Basilika, ausmacht, ist im Gegensatz zu dieser eine von der heidnischen Architektur beeinflußte Bauform. Sein Grundriß erscheint nicht oblong, sondern kreisförmig bezw. polygonal. Man unterscheidet 1) Cömeterialbauten, 2) Baptisterien oder Taufkirchen und 3) Gotteshäuser, wobei 1 und 3 häufig kombiniert auftreten. Nach der halbkreisförmigen Wölbung, welche den auf Säulen oder Pfeilern ruhenden kreisförmigen oder polygonen Kern dieser Bauten krönt, nennt man sie auch zuweilen Kuppelbauten.

Nach dem Muster antiker Mausoleenbauten und der gewaltigen römischen Rotunden (Pantheon, S. Stefano Rotondo, in Palästen und Thermen) entwickelte sich vom vierten Jahrhundert ab der christliche Centralbau, als dessen ehrwürdigste Proben sich noch heute eine Reihe von Werken des 4.—5. Jahrhunderts bewundern lassen: das Mausoleum der Costanza in Rom, die heil. Grabkirche in Jerusalem, die Hagia Sophia zu Konstantinopel, S. Georg zu Thessalonich. Auch die beiden Mausoleen der alten Peterskirche sind diesen klassischen Rotunden beizurechnen, ebenso wie manche wenigstens in Ruinen überlieferte Grabanlage (z. B. das Tor Pignattaro genannte Mausoleum der Helena zu Rom, die Grabrotunde bei Tipasa). Am bekanntesten ist jedenfalls der S. 1[illegible] erwähnte älteste christliche Grabbau dieser Art, in dessen Centrum einst der im Vatikan befindliche Porphyrsarg der Tochter Konstantins

[1] Kraus, Geschichte d. christl. Kunst I 277. Vgl. auch J. P. Kirsch in den Akten des fünften intern. Kongresses katholischer Gelehrter. München 1901.

des Großen stand † 354 in Bithynien). Zwölf granitne Säulenpaare tragen die musivisch prächtig dekorierte Kuppel, während ein konzentrischer Umgang, mit im Mauerkern symmetrisch angebrachten Nischen, ein Tonnengewölbe trägt. Ein Portikus führt ins weihevolle Innere, dem zahlreiche Fenster (u. a. im Kuppelcylinder) Helle spenden.

Diese Grabbauten waren im engen Anschluß an heidnische Vorbilder somit die ersten Vertreter des christlichen Centralbaues, dessen Ursprung in der vom Orient beeinflußten hellenischen Kunst zu suchen ist.

§ 81. **Baptisterien.** Der christliche Kultus hat aber dieselbe Bauform auch für einen weiteren, eminent liturgischen Zweck adoptiert, nämlich für seine Taufkirchen. Wie die Adoption zustande kam, wissen wir nicht, möglicherweise im Hinblick auf die runden Piscinen (Becken) der Thermen, die gut in die Anlage paßten. Die alte Taufpraxis schloß den Gebrauch kleinerer Becken von vornherein fast aus und die klimatischen Verhältnisse erlaubten nicht ohne weiteres die Taufe im Freien, sowenig wie die politischen. So wird man annehmen können, daß bald nach dem Kirchenfrieden eigene Taufkirchen (*βαπτιστήριον, φωτιστήριον*) entstanden, umsomehr, als die Menge der zu Taufenden oft nach Tausenden zählte, wie aus dem Briefe des Chrysostomus an Innocentius ersichtlich ist. Auch in den Katakomben sind Baptisterien nachgewiesen. Das klassischste, ubi Petrus baptizabat, wurde wiederholt erwähnt (§§ 30 und 56). Es ist ein für die Verhältnisse der unterirdischen Nekropolis großes viereckiges Wasserbassin von 1,40 m Tiefe. Eine über 2 m breite Travertintreppe von ca. 25 Stufen führt in der Nähe der Acilierregion zu ihm hinab. Der Zutritt erfolgt aus einer mit Blumen und Gewinden bemalten Apside, die aus einem kleinen Lucernar ihr Licht empfing. Aus



Fig. 49. Baptisterium auf einem Sarkophag des vatik. Cömeteriums (Lateran. Museum).

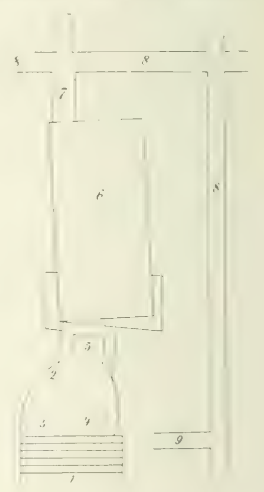


Fig. 50. Baptisterium in der Priscillakatakombe.
1. Treppe. 2. Apsis. 3. Abflußloch. 4. Hohlung. 5. Nische der Apsis. 6. Bassin. 7. Unterird. Wasserlauf. 8. Katakombengalerien. 9. Moderner Durchbruch.

dem neuen exakten Plane, den Ingenieur Palombi und Johnen von der Priscilla-Katakombe angefertigt haben, ersieht man, daß das Wasserbecken im zweiten Stock der Nekropole genau unter der Piscina liegt, die hinter der Apsis der Silvesterbasilika festgestellt wurde und die wohl als Baptisterium in jüngerer Zeit diente.[1]

Ein anderes Baptisterium befindet sich in der Katakombe des hl. Pontian; es hat einen Umfang von 2 m bei 1 m Tiefe. Darüber wurden in jüngerer Zeit (ca. 6. Jahrh.) die Taufe Christi, ein trinkender Hirsch, ein geschmücktes Kreuz, an dem zwei Leuchter (**φωτισμοί!**) befestigt sind, gemalt.[2]

Die eigenen Taufkirchen der Friedenszeit sind charakterisiert durch ihren Stil und ihre Lage als selbständige Bauteile in der Nähe der bischöflichen Kirchen. Ein Bild von ihrem primitiven Aussehen scheint der bekannte, auch für die äußere Form der Basilika heranzuziehende Sarkophag im Museum des Lateran zu vermitteln (vgl. Abb. 49); er stammt aus dem vierten Jahrhundert. Die Schwierigkeit des Centralbaustils, die in der Bedeckung mit dem Kuppelgewölbe gipfelt, ist hier noch nicht vorhanden, so wenig wie bei den obengenannten ungegliederten Rotunden; sie beginnt erst mit der Erweiterung derartiger Anlagen durch An- oder Umbau. Als Beispiel und Typus einer so gegliederten Taufkirche kann das Oktogon vom Lateran dienen (S. Giovanni in Fonte), wo Konstantin die Taufe empfangen haben soll. Es ist durch mehrfache Umbauten verschönert, aber nicht verdorben worden. Acht Porphyrsäulen tragen die Wölbung und umgeben die runde Piscina aus grünem Basalt.[3] Oktogone sind die Baptisterien von Aquileja, Ascoli, S. Giovanni in Fonte in Florenz, das arianische B. von Ravenna (S. Maria in Cosmedin), die von Aix und Riez (Provence),

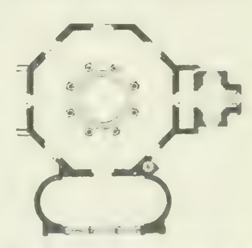


Fig. 51. Baptisterium des Lateran (S. Giovanni in Fonte).

das von Karthago (Bull. 1881, 125); sechseckig das von Deir Seta in Syrien und das von Navarin. Daß es auch quadratische Taufkirchen gab, zeigt das B. neben der „großen Basilika" von

[1] Marucchi, NB 1901, 71–111. Vgl. Zettinger, RQS 1902, 341 f.

[2] Marchi, Architettura tav. XLII.

[3] Ciampini, De [illegible] Const. 27. [illegible] Kahn a. a. O. S. 52.

Tipasa (siehe Plan S. 165 B). Es bildet einen quadratischen Saal von 6,50 m im Geviert. Die Taufquelle mißt rundgefaßt 1,30 m im Durchmesser. Man steigt auf drei Stufen (sonst oft sieben Stufen) ins Wasser. Ein Vestibül (C) führt in den Saal, dessen Fußboden musivisch dekoriert war; man las in jenem die gleichfalls musivische Inschrift:[1]

Si quis ut vivat quaerit addiscere semper,
Hic lavetur aqua et videat caelest[ia regna].

§ 82. Gotteshäuser. Eigentliche Kirchen als Centralbauten kennt für die altchristliche Zeit nur der Orient. Wo sie im Abendlande vorkommen, handelt es sich entweder um Übernahme antiker Bauwerke (Pantheon, S. Stefano Rotondo) oder um Imitation orientalischer Bauten (S. Angelo in Perugia). Es herrscht zunächst

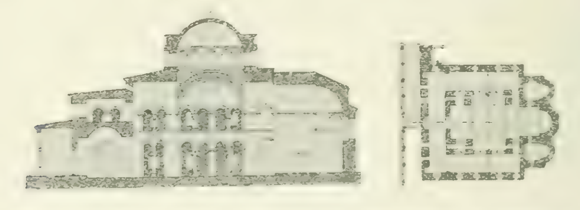


Fig. 52. Hagia Sophia in Thessalonich. Durchschnitt und Grundriß.

noch die polygone Grundlage der Centralbauten vor (S. Vitale in Ravenna, S. Georg in Esra); erst gegen Mitte des sechsten Jahrhunderts löst der Architekt die Aufgabe, über einem quadratischen Raum die kreisrunde Kuppel zu wölben (Sophienkirche in Konstantinopel). Der Wunsch, die Kirchen entsprechend zu vergrößern, führte zu den kombinierten Centralbauten, die entweder wie die Denkmalskirche Konstantins (Grabkirche in Konstantinopel) von der Gestalt des griechischen gleichschenkligen Kreuzes ausgingen oder die Kuppel ins basilikale Schema (mit all dessen Eigenheiten) einfügten (Hagia Theotokos und Irenekirche zu Konstantinopel, Clemenskirche zu Ancyra, Cassaba in Lycien, Nikolaus von Myra, Sophienkirche in Thessalonich usw.). Entwicklungsgeschichtlich ist zu bemerken, daß die Vorbildlichkeit der Hagia Sophia von Konstantinopel für die asiatischen Kuppelbasiliken sich nicht mehr aufrecht

[1] Gsell a. a. O. 321. Beliebt war die palindromische Inschrift:
ΝΙΨΟΝ ΑΝΟΜΗΜΑ ΜΗ ΜΟΝΑΝ ΟΨΙΝ.

erhalten läßt. Man hat vielmehr, gerade wie beim Oktogon umgekehrt kleinasiatische Einflüsse anzunehmen. Die Kuppelbasiliken sind nach Strzygowski eine späthellenistische, in den kleinasiatischen Kulturcentren entstandene, mit rein orientalischen Elementen verquickte Bauform, die sich erst in der Sophienkirche zur Kreuzkuppelbasilika weiterbildet. „Tatsächlich dürfte jetzt auch die zeitliche Priorität der Sophienkirche von Salonik erwiesen sein, und Bauten wie die Kuppelbasilika von Binbirkilisse, Mestelli oder Nicäa, die alle vor dem Chor schon einen quadratischen Raum vorgelegt und nebenapsidenähnliche Räume zu Seiten der Hauptapsis zeigen und über dem Hauptschiff eine Kuppel, entwickelter in Kodscha Kalessi, Kasr ibn Wardan (Syrien), wo sich Emporen über den Seitenschiffen erheben, gehören sicher der justinianischen, wenn nicht schon der vorausgehenden Periode an. Jünger ist die Kreuzkuppelbasilika, das eigentlich byzantinische Schema seit der Hagia Sophia von Konstantinopel, die aber selbst nur als Verbindung der vom Quadrat umfaßten Rotunde mit der Kuppelkirche, also zunächst nur als Vorstufe der Kreuzkuppelkirche durch die Wölbeart der Seitenräume zu betrachten ist, in jedem Falle unabhängig von römischen Vorbildern, die besonders stark noch jüngst Rivoira geltend gemacht hat. Binbirkilisse, Ephesus und die kappadokischen Felsenbauten erweisen deutlich genug diesen Typus als einen frühzeitig schon in Kleinasien geläufigen.“[1]

III. Koinobien und Xenodochien.

A. Lenoir, Architecture monastique. Paris 1852. — V. Schultze, Archäologie der altchristlichen Kunst, S. 111–117. Eine zusammenfassende Untersuchung fehlt noch.

§ 83. Von den ersten Klöstern im klassischen Lande des Mönchtums, den Lauren (ἡ λαύρα, Gang zwischen Felsen), welche einen Komplex zerstreuter Einzelzellen (cella) zu einer Art Mönchskolonie vereinigten, ist nichts mehr erhalten. Dagegen finden zahlreiche Trümmer im Orient von jenen geschlossenen und organisierten Mönchswohnungen, in denen von der Mitte des vierten Jahrhunderts ab nach dem Vorgange und der Regel des hl. Pachomius das gemeinsame Leben auf begrenztem Besitz die Grundlage

[1] J. Sauer, Deutsche Litztg. a. a. O.

bildete (*κοινόβιον*, coenobium). Das bisher älteste und am besten erhaltene Cönobium dieser Art dürfte das Hauptgebäude in der Nekropolis der „großen Oase“ bei El-Kargeh sein, das „große Gebäude“, wie ich es in meiner Publikation über den Gegenstand genannt habe. Es hebt sich aus einem Konglomerat von Mausoleen hervor, mißt 23×21 m und besteht aus mehreren Teilen, die aber das Werk einer Epoche (ca. IV. saec.) sind. Die arkadengezierte Hauptfront, zu der zwei Rampen emporführen, hat zwei Eingänge. Sehr schwer, infolge der ungenügenden Befreiung vom Wüstensand, konnte der Forscher sich ein Urteil über die Bedeutung der einzelnen Räume bilden, in denen öfters Apsiden (einmal wie es scheint mit Prothesis und Diakonikon) vorkommen, ein größerer Raum mit eigenem Portikus verbleibt dem allgemeinen Kultusdienste.

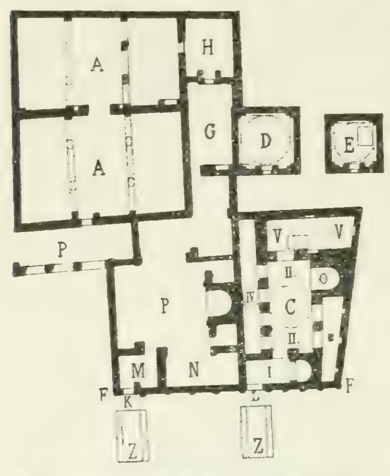


Fig. 55. Grundriß des „großen Gebäudes“ bei El Kargeh. AA großer, ehemals gedeckter Doppelraum. B (überkuppelter?) Saal mit Apsis. C jüngster Bauteil mit Kuppel. I Vestibül mit Apsidenraum. II II Hauptsaal. III IV Nebenräume. V Grabkapelle mit Dekoration. D und E Kapellen und älteste Teile des Gesamtbaues. FF Hauptfassade. GH Räume der älteren Baupartie. KL Zugangspforten. M Vestibül. N Nebenraum. O dekorierte Apsis. P Portikus. ZZ Rampen zu den Eingängen der Hauptfassade.

Leider läßt sich vor einer gründlichen Untersuchung der Fundamente, die noch teilweise im Wüstensande schlummern, nichts Gewisses sagen. So viel steht fest, das Gebäude diente nicht ausschließlich dem Grabkultus; für seinen Klostercharakter spricht u. a. ein Fresko in einer der Grabkapellen, auf dem seine Front und sein Giebel mit dem Anχ, dem ägyptischen Kreuzeszeichen, geziert sind.[1] Aus der Peregrinatio S. Silviae ergibt sich das Bestreben der Mönche, sich an heiligen Orten anzusiedeln; in jüngerer Zeit und im Abendlande waren allerdings vorwiegend andere Gründe maßgebend. Ein in seinen Trümmern noch imponierender Mönchsbau war das

[1] W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne. St. Petersbourg 1901, Cap. III. C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji. S. 44 f. u. 45.

„Schloß des Simeon", Kalat Sem'an auf der Höhe eines Plateaus über dem Afrintale in Centralsyrien nördlich vom Djebel Scheikh Bereket. Dort lebte der berühmte Stilit Sankt Simeon († 459), zu dessen gewaltiger Säule ganze Pilgerkarawanen wallfahrteten. Die autoptische Beschreibung des gegen Ende des fünften Jahrhunderts erbauten Klosters, welche der syrische Kirchenhistoriker Evagrius gibt, stimmt in den Einzelheiten noch mit dem heutigen Befund.[1] Der Haupteingang des stark befestigten Klosters lag im Osten und war mit tempelartigem Giebel und 3 Rundbogen versehen, durch die man durch vier Tore ins Innere trat. Dies war zunächst eine große dreischiffige Säulenhalle, die in den centralen Lichthof mündete, und deren Fortsetzung nach W. hin einem weiteren Portal zuführte. Eine analoge basilikenähnliche Halle schnitt den achteckigen Lichthof in Kreuzform (von S. nach N.) und schloß in 3 Apsiden ab. Mitten in diesem Hofe stand die gewaltige Säule.[2]

An die apsidengezierte Hauptkirche des Simeonschlosses grenzten das Privatoratorium der Mönche, ein großer durch zwei Stockwerke gehender Saal, und zahlreiche Gemächer. Sie liegen zumeist im Norden des weiten eckigen Hofes, der an das Hauptschiff der Kirche anstößt. Ein prächtiges dreistöckiges Portal leitet im Osten ebendieses Hofes zu einer Reihe von unbestimmbaren Räumen. Die ganze Anlage war durch Mauern und Türme geschützt.

[1] Hist. eccl. I 14, z. B. die Schilderung der Kirche: Templi aedificium exstructum est in modum crucis, particibus ex quattuor lateribus pulchre illustratum. Particibus vero columnae ex polito lapide concinne fabricatae, adiunctae sunt, quae tectum scire admodum in sublime erigunt. Versus medium templum atrium est sub dio summo artificio elaboratum: in quo sita est columna illa quadraginta cubitorum. . . . At qui porticus quas diximus tamquam cancellos, quos fenestras vocant, in tecto habent, tum ad atrium, tum ad ipsas porticus vergentes. — Für die historischen Daten vgl. die Acta S. Simeonis Stylitae bei Assemani; im übrigen M. de Vogüé, Syrie centrale pl. 139 u. 145 (unsere Abbildung Fig. 5 nebst korresp. Text).

[2] Zur Basis, im oberen Teile 2 Quadratmeter groß, war der lebende Fels adjustiert. Ein von den Gläubigen stark ruinierter Rest der unteren Säulenpartie liegt noch an Ort und Stelle. Die Plattform der ca. 15 Fuß hohen Säule maß ca. 4 Quadratmeter. Einen Säulenheiligen glaubt der Bollandist Hipp. Delehaye auf einer Grabgravierung in der Domitillakatakombe zu erkennen. Vgl. Atti del II° congresso 101 ff.

Der durch zwei Stockwerke hindurchlaufende große Saal (Refektorium?) kehrt auch in der vielleicht nur wenig jüngeren Anlage von Schakka im Hauran wieder, bei der sich alle Gebäude um einen Lichthof (mit Säulengang) gruppieren.[1] Auch bei Sidon in Phönizien ist in Nebi-Jûnus ein Koinobion aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts noch nachweisbar.[2] Von Rom heißt es im Liber Pontificalis unter Leo I. (440—61): Hic constituit monasterium apud beatum Petrum apostolum, noch bevor unter Symmachus der Anfang zum vatikanischen Papstpalast gemacht war. Von dem berühmten Kloster in Thebessa, dessen Basilika bereits erwähnt wurde, hat sich dank dem Wiederaufbau (und der Fortifikation) nach seiner Zerstörung durch die Mauren (535) vieles erhalten. Hier gruppierten sich die Mönchszellen unmittelbar um die Basilika, an welche sich außerdem Grabkapellen anschlossen. Auf zwei Seiten umgab ein ausgedehnter, von Graben, Wall und Türmen umgürteter Hofraum die Anlage. Dem Ganzen war ein großes vierteiliges Bassin nebst Ökonomiegebäude vorgelagert. Gesamtmaße 100×200 m.[3] Wir haben § 38 eine Reihe von ägyptischen Klöstern aufgezählt, deren Ruinen noch der Erforschung harren. Andere noch existierende

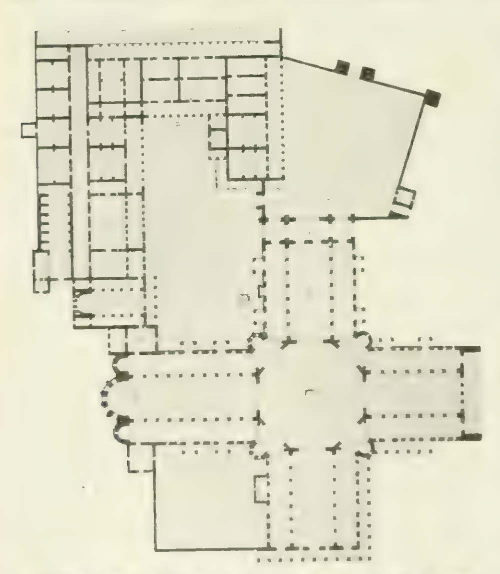


Fig. 54. Plan von Kalat Sem'an. (Vgl. Fig. 5 S. 109.)

haben infolge ihrer exponierten Lage viele Veränderungen erfahren, namentlich infolge der Notwendigkeit, sie fortifikatorisch zu sichern. Ihr Grundplan differiert daher mehr oder minder vom

[1] de Vogüé, pl. 22.

[2] Renan, Mission en Phénicie 511 ff.

[3] Pläne bei Ch. Ballu, Le monastere byzantin de Tebessa. Paris 1897. Byzantinische Klosterruinen auch in Pisidien (Sagalassos).

Bauprinzip aller orientalischen und später der abendländischen Mönchsarchitektur: Gruppierung der Klosterräume um und an die Kirche und einen freien Platz oder Hof (claustrum). Denn eine Anlehnung an den Plan des römischen oder orientalischen Hauses läßt sich nirgend nachweisen. Zu den berühmtesten Klöstern der genannten Art gehören das „weiße" und das „rote" am Rande der libyschen Wüste bei Sohag. Ersteres datiert seine Gründung von S. Schenudi um die Mitte des fünften Jahrhunderts, letzteres (5 km entfernt) von S. Bichaï, seinem Lehrmeister. Die Basilika des weißen Konvents galt in der Zeit ihrer Gründung als eine der größten der Welt und zeigt in vieler Hinsicht Ähnlichkeit mit der ursprünglichen Grabkirche in Jerusalem. Es nannte denn auch der Erbauer seine Gründung wiederholt „Jerusalem". Trotz der vorzüglichen Beschreibung der beiden Klöster, die W. de Bock in seinen Matériaux, VIII und IX gibt, bleibt ihre erschöpfende Erforschung vorläufig noch zu wünschen.

§ 84. Xenodochien. Schon frühzeitig waren Bischofskirchen und Klöster Asyle für alle Art leiblicher Not, welche das Anwachsen der Christengemeinden nach dem Siege der Kirche von selbst mit sich brachte. Es entstanden Vorratsräume (Diakonien), Hospitien, Spitäler, Bäder;[1] so gründete S. Basilius um 369 jene zahlreichen Nebenbauten der Basilika bei Cäsarea mit Armen- und Krankenhaus, Ärzten und Handwerkerwohnungen. Derartige kirchliche Hospitien (πανδοχεῖον, ξενοδοχεῖον) sind einige wenigstens in Ruinen erhalten, am besten das Pandocheion von Turmanin in Centralsyrien neben der dortigen alten Basilika aus dem sechsten Jahrhundert. Zweistöckig in der Anlage, hatte der ansehnliche Bau in jedem Stockwerk einen großen Saal von 40 · 76 Fuß Größe. Ein zweiteiliger Portikus umgab das ganze Gebäude bis auf das links angebaute triclinium. Nach Weise der syrischen Privatbauten führten von außen Treppen zur Etage hinauf. Zwei viereckige Bassins von Riesendimensionen waren in unmittelbarer Nähe angelegt, ebenso Stallungen und ein Grabbau.

Ein ähnliches Hospiz vom Ende des fünften Jahrh. lag am Fuße des Hügels von Deir Sem'an wohl von den Mönchen des Simeon

[1] Greg. Naz., oratio 30 in laudem Basil. Vgl. Paulinus Nol., poem. XXVII, vs 449 ff.; Procopius, De aedif. Iustin. V 6; Liber Pontificalis sub Symmacho.

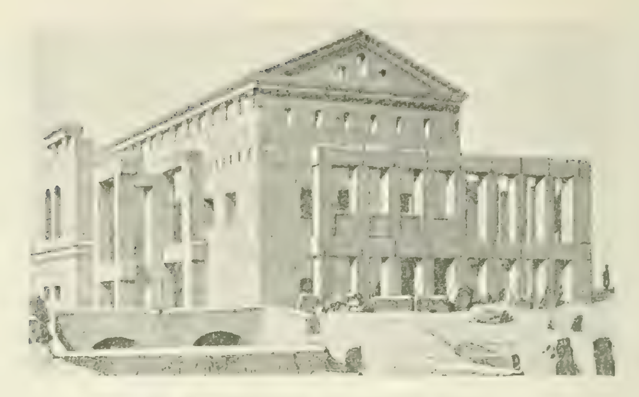


Fig. 55 Pandocheion von Turmanin (Syrien).

klosters errichtet und verwaltet im Interesse der zahlreichen Pilgerkarawanen, welche diese Gegend frequentierten. Auch bei Porto wurden vor einigen Jahrzehnten die (jetzt wieder zugeschütteten) Mauern eines Hospizes freigelegt, wohl des Xenodochium des Pammachius (ca. 398).[1]

IV. Innere Ausstattung des Kultbaues.

H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur. Stuttgart 1889. Materialien in: Fleury, La Messe. Paris 1883—89.

Nachdem die äußere und innere bauliche Gliederung der sakralen Architektur besprochen ist, bleiben noch ihre Ausstattung und Dekoration zu betrachten. Zur malerischen und musivischen Ausschmückung siehe viertes Buch.

§ 85. Der Altar war von vornherein der wichtigste Gegenstand des Kultgebäudes. Die ältesten Bezeichnungen gehen vom biblischen *τράπεζα κυρίου* (1. Kor. 10, 21) aus: *τράπεζα ἱερά*, *τρ. μυστική*; äußerst selten ist der heidnische Terminus *βωμός*, wie denn auch im lateinischen Sprachgebrauch an Stelle von ara lieber mensa, altare, altarium treten.[2] Die erste Form des Altars war dem Herrenmahle gemäß der Tisch, wie er noch heute, namentlich in der griechisch-katholischen Kirche üblich ist. In dieser Form,

[1] Vgl. Bull. 1866.

[2] Die Inschriften haben frühzeitig den Ausdruck messa für Altar. So heißt es auf einer im Museum von S. Paul vor Rom, ein gewisser Eusebius habe in jener Basilika messas at martyres erri[illegible]tet. Eine andere, datiert 405, berichtet über den

einer von vier Stützen getragenen Tischplatte, zeigen ihn mehrere Mosaiken von S. Giovanni in Fonte, S. Apollinare in Classe und S. Vitale zu Ravenna. Auch die wenigen Fragmente urchristlicher Altäre setzen ihn so voraus, z. B. die schöne Mensa von Auriol[1] in Südfrankreich, die — von einer einzigen Säule in der Mitte getragen — vorn als Dekoration das konstantinische Monogramm, flankiert von je 6 Täubchen, zeigt (5. Jahrh.). Ein jetzt im Museum Borély (Marseille) befindlicher Altar aus S. Cassian in S. Victor trägt neben einem Taubenrelief die Inschrift:



Fig. 56. Altar auf einem koptischen Grabstein. (Kgl. Museen, Berlin.)

ΚΑΣ (σιανὸς) ΥΠΕΡ (εὐχῆς) ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΟΛΟΥ

und gehört, wie immer man die Inschrift ergänzen mag, ins fünfte Jahrhundert.[2] Derselben Zeit dürfte die mit dem von Palmen flankierten Christusmonogramm geschmückte Altartafel eines Kirchleins bei Thebessa angehören, deren Aufschrift lautet:

MEMORIA
SA(n)CTI MO
NTANI[3]

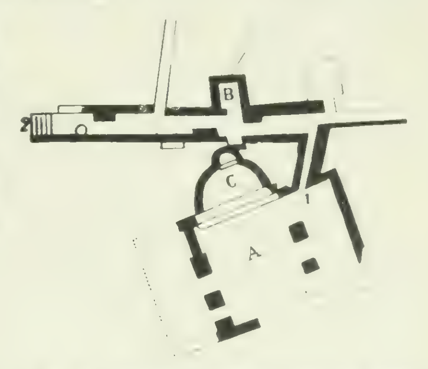


Fig. 57. Cömeterialbasilika SS. Beatricis et Soc. (A damasianische Basilika. B Martyrergrab in der Katakombe der Generosa. 1 Verbindungsgang. 2 Eingang zur Katakombe.)

Als ältestes Beispiel der durchaus verzierten Marmorfront

Erwerb eines Begräbnisses ad mesam beati martyris Laurentii descendentibus in crypta parte dextra. NB 1900, 128 f. Diese Ausdrücke werfen vielleicht auch neues Licht auf die Etymologie von Messe, missa est.

[1] Fleury I 225 pl. 47; verwandte Exemplare aus dem 4.—6. Jahrh. ebda pl. 48 (Museum von S. Germain) und 49 (jetzt in Basson). Zwei Altarfüße in Pilasterform fand de Rossi in Baccano an der Via Cassia. Bull. 1875 tav. IX.

[2] Le Blant, Inscriptions chrét. II 303. [3] Bull. 1888, 74.

eines Altars kann die von Armellini RQS 1889, 64 publizierte Platte mit dem Bilde der hl. Agnes vom Altar der Basilika dieser Heiligen gelten.

Materialien für den Altarbau waren zunächst Holz und Stein. Von den tragbaren Holzaltären der Katakomben, die für den ersten liturgischen Dienst angenommen werden müssen, blieb nichts erhalten. Dagegen treffen wir häufig die Reste steinerner Altarstützen aus der Zeit des Friedens, so in der Papstgruft und in mehreren historischen Krypten der Katakomben Roms. Der sog. Altar des hl. Petrus (S. Pudenziana) ist eine hölzerne Kiste mit einem Kreuz auf der Front. Gründe der Dauerhaftigkeit und des monumentalen Charakters ergaben steinerne und metallene Altäre, wie sie das Papstbuch namentlich unter den konstantinischen Schenkungen erwähnt.[1]

Reliquien im Innern der Altäre erwähnen zuerst Pseudo-Cyprian, De laude martyrum und das fünfte Konzil von Karthago.

Man unterscheidet zwei Kategorien von Altären supra corpus martyris:

I. indirekt mit der Gruft kommunizierende, und zwar durch
   a) Schachtverbindung von Basilika bezw. Altar und Grab (S. Agnes, die Platonia in S. Sebastiano),
   b) Treppen- (bezw. Gang-)verbindung von Basilika bezw. Altar und Grab (SS. Petrus Marcellinus, konstantinische Basilika, Doppelkirche der Symphorosa),

II. direkt kommunizierende,
   1) durch Errichtung der Kirche auf dem Niveau des Grabes, so daß
      a) der vor der Apsis stehende Altar das Grab deckte oder umschloß (Cömeterialbasiliken von Aliscamps, Manastirine rc.),
      b) der Altar sich fast unmittelbar darüber erhob, so daß vom Kirchenniveau aus wenige Stufen hinab in den Vorraum (Confessio) zu dem unter dem Altar befindlichen Grabe führten (SS. Peter, Paul rc.),

[1] Zur Verwendung von Holzaltären: Athanas., Epist. ad solitariam vitam agentes. Optat. Milev., De schismate Don. VI 1; von Steinaltären: Chrysost., hom. 20 in II Cor., 30 in II Cor. 8.

2) durch Translation von Reliquien bezw. des Grabes, wovon die heutige Sitte stammt.

Die Gewohnheit, das hl. Opfer über dem Grabe der Märtyrer darzubringen, die auch das Papstbuch unter Felix I. bezeugt, führte nach und nach zur Verbindung der Altäre mit dem Heiligenleib. Handelte es sich um Cömeterialkirchen, dann genügte es, den Altar der überirdischen Kirche durch einen Schacht oder Gang mit dem Märtyrergrab zu vereinigen (aditus ad sanctos), falls dieser in einer Katakombe lag. Derartige Kommunikationen gelten aber nicht allein dem Titelheiligen, dessen Gebeine in oder unter dem Hauptaltar der Kirche zu ruhen kamen, sondern auch den übrigen Blutzeugen und Bekennern der betr. Nekropolis. Lehrreiche Aufschlüsse für diese Beziehung brachten die der Munifizenz des Kardinals Kopp verdankten Ausgrabungen in der Agnesbasilika, deren heutiger Bau dem siebten Jahrhundert angehört. Es ergab sich nämlich, daß vermöge eines kleinen Schachtes, der in eine oberirdische Grabanlage (formae) mündete, ein Katakombengang des tieferen (zweiten) Stockwerkes mit der Kirche korrespondiere. Der Verbindung diente zuweilen auch eine vollständige Treppenanlage (z. B. SS. Petrus und Marcellinus). Viel einfacher war die Sache da, wo es sich um die Errichtung eines Sakralbaues über dem Grabe sub divo handelt (z. B. bei den Trierer Kirchen S. Eucharius = Matthias, S. Paulin, S. Maximin), selbst wenn es in einer ausgemauerten Kammer bestand (Petersgruft). Namentlich Nordafrika zählte viele derartige Anlagen; hier wie in Italien und anderwärts führten sie in den Fällen wo das Kirchenniveau etwas über dem Grabniveau zu liegen kam, zur Konstruktion oft prunkvoller „Confessionen". Confessio ist der Name für die Ruhestätte des Heiligen (Confessor) in oder unter dem Altar, in dessen Wand ein durchbrochenes Marmorgitter (transenna) fensterartig den Blick auf die Gruft freigab sowie auch das Herablassen von Andenken, namentlich Tüchern (palliola, brandea), die dann als mittelbare Reliquien galten, ermöglichte. In den Fällen, wo die Gruft durch eine unter den Altar führende Anlage direkt vom Planum der Kirche aus zugänglich gemacht war, bildete die Confessio einen eigenen Grabesvorraum. Statt der fenestella confessionis baute man dann vielfach eine ianua confessionis, hinter der das Grab lag. Doch erhielt auch das wirkliche Altargrab gelegentlich eine porta statt der fenestella. Als

Beispiel letzterer verweisen wir auf den hier abgebildeten Altar der Basilika des hl. Alexander am neunten Meilenstein der Nomentanischen Straße zu Rom. Das Mittelfensterchen bestand jedenfalls aus Gold oder Silber, wie das Papstbuch in analogen Fällen berichtet. Die Inschrift der transenna lautet: THEODOLVS ET ALEXANDRO DELICATVS VOTO POSVIT · DEDICANTE AEPISCOP(o) VRS(o).

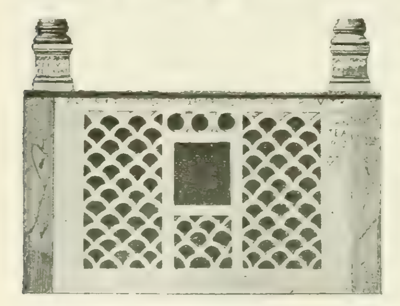


Fig. 58 Altar des hl. Alexander mit transenna und fenestella confessionis.

An (jüngeren) Altären mit der ianua confessionis ist Ravenna noch heute reich (S. Giovanni in Fonte, S. Giovanni Evangelista), die feierliche Form der zugänglichen Confessio dagegen, als deren Prototyp das Herrengrab und die Apostelgruft in S. Peter gelten kann, gab mit den Anstoß zur Anlage ganzer Krypten und Unterkirchen.

Die älteste Form der jetzigen Petrusconfession ist uns in den Aufzeichnungen des Papstbuches erhalten. Dort heißt es vom Papste Silvester: Eodem tempore Constantinus Augustus fecit basilicam beato Petro Apostolo ex rogatu Silvestri episcopi in templo Apollinis: in quo loco corpus eiusdem Apostoli mirifice collocavit. Loculum ipsum, in quo sanctissimum posuit corpus, undique ex aere Cyprio conclusit, immobilem. Ad caput et ad pedes, ad latus dextrum et sinistrum, subtus et super pedes quinos habens grossitudinis. Sic corpus beati Petri conclusit et ornavit superius ex columnis porphyreticis et aliis columnis vitineis, quas de Graecia secum adduxit. Fecit autem et cameram basilicae ex trimma aure fulgentem et super corpus beati Petri, quod aere conclusit, fecit crucem ex auro purissimo pensantem lib. CL ad mensuram loculi, ubi scriptum est hoc: CONSTANTINVS · AVG · ET · HELENA · AVG · HANC · DOMVM REGALEM · SIMILI · FVLGORE · CORVSCANS · AVLA · CIRCVMDAT scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ipsa. An die ursprüngliche Art der Petrusconfession erinnert heute nur mehr die innere Grabkammer, zu welcher die bekannte doppelte Marmortreppe vom Niveau der Basilika hinabgeleitet. Öffnen sich die goldbronzenen Mitteltüren unter dem Hochaltar, so erblickt

man im Hintergrunde einer 1,70 m hohen, vorn 72, unten etwa 75 cm breiten Nische ein Mosaikbild des Erlösers. Eine Öffnung in der Bodenplatte dieser Nische kommuniziert durch einen Schacht (cataracta) mit einer nicht genau quadratischen arca, über welcher ca. 0,5 m unter dem oberen Niveau die Grabplatte liegt. Letztere, wie es scheint, inschriftlos,[1] deckt die Area nicht genau, so daß sich folgender Aufriß ergibt: Den Boden der Confessio, d. h. der Nische mit dem Salvatorbilde, bezeichnet der Buchstabe A. Modern ist der obere Plattenbelag aa. Die viereckige Öffnung x, die zum Herablassen der brandea rc. diente, mißt 22×17 cm. Der sich nach unten verjüngende Kanal oder Katarakt bc verläuft in die Arca B, deren 0,5 dm dicke quadratische alte Verschlußplatte eine Öffnung freiläßt. Leider ist die arca sepulcralis By gut zur Hälfte mit Schutt (!) angefüllt.[2] Grade bei der Bedeutung des Ortes und der an ihn sich knüpfenden Kontroversen wäre eine Reinigung von diesem Schutte wünschenswert. Vielleicht ergäbe sich die Beisetzung der kostbaren Reliquien in einem kleinen Schreine, wie dies bei den Altargräbern von S. Agnese, Zeno, Grado, Aïn-Beida rc. der Fall war.

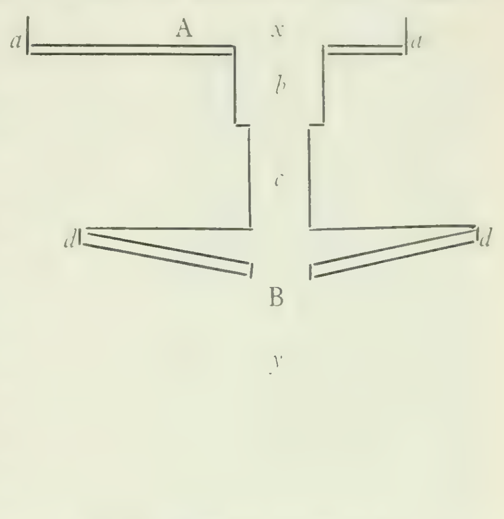


Fig. 59. Schnitt durch das Petrusgrab.

§ 86. Ciborium (κιβώριον, Gehäuse), hier der aus künstlerischen Gründen seit Konstantin vorkommende, meist frei auf Säulen ruhende, den Altar beschattende Tabernakel, der an das hl. Gezelt erinnerte. St. Peter und der Lateran besaßen schon frühzeitig eine derartige Altarüberdachung. Das Dach des Lateran-

[1] Im Gegensatz zu der gleichfalls mit Katarakt (aber drei Öffnungen) zu diesem versehenen Grabplatte des h. Paulus in St. Paul. Vgl. für Bestand und Geschichte beider Gräber Grisar, Analecta Romana. Roma 1899, 259—306.

[2] Siehe Kaufmann, Die vatikanischen Grotten, „Katholik" 1901 II 464 f.

ciboriums war aus Silber, im Gewicht von 20 Zentnern, wie der Liber Pontificalis unter Silvester erzählt. Ciborien wurden aus Holz, Stein und Erzen hergestellt. Aus altchristlicher Zeit existieren keine Originale mehr, höchstens Reste[1] zu Myra, Megrun, Aïn-Sultan, Mechta-el-Bir, S. Petronilla-Rom (viertes Jahrh.).

§ 87. Cancelli (δίκτυοι, δρύφακτα, κιγκλίδες) waren das Presbyterium abschließende Schranken aus Holz, Marmor oder Metall. An Ort und Stelle sind Reste solcher Cancelli, abgesehen von den Cömeterialbasiliken und Krypten Roms, nur selten erhalten, z. B. in Olympia, Orléansville, Tefaced. Ursprünglich analog den paganen Schranken (Rostra des Konstantinsbogen), durchbrochen gearbeitet (transennae), erscheinen sie vom sechsten Jahrhundert ab in der Form geschlossener reliefierter Platten, von denen uns namentlich aus longobardischer Zeit viele erhalten sind (Basiliken von S. Sabina, S. Elia usw.). Abbildungen solcher Schranken haben u. a. die Mosaiken von S. Georg in Thessalonich und des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna überliefert.

§ 88. Ikonostasis. Das Presbyterium oder Adyton war vom übrigen Kirchenraum zuweilen getrennt durch eine Säulenreihe. S. Peter und die Grabeskirche zu Jerusalem bieten vielleicht die ältesten Beispiele dafür. Ein Überrest der alten Sitte, die nur im Orient beibehalten wurde und zu ganzen Bilderwänden (freistehend) Anlaß bot, sind unsere mittelalterlichen Chorabschlüsse mit Lettner.

§ 89. Cathedra. Im Hintergrunde der Apsis der alten Basiliken erhob sich ein Sessel (cathedra, θρόνος), von dem aus halbkreisförmig die Priesterbänke (subsellia, συμψέλλια, βάθρα) liefen gemäß Apostol. Const. II 57. Sie waren meist von Stein, oft (z. B. Dome von Torcello und Grado) amphitheatralisch in mehreren Stufen geordnet. Der Thron wurde gelegentlich um einige Stufen erhöht, auch kunstvoll überdacht (Grado). Statt der feststehenden Cathedra gebrauchte man zuweilen eine Sella; so diente eine mit mythologischen Elfenbeinschnitzereien (z. B. aus dem Herkulesmythos) ausgestattete profane Sedia Gestatoria als Cathedra

[1] Beschreibung des justianischen Ciboriums der Sophienkirche bei Paulus Silentiarius, Descript. S. Sophiae ed. Bonn p. 35 v. 270 ff.; über Vorhänge des Ciboriums und eingewirkte Figuren ebda v. 758 ff. — Über altchr. Darstellungen des Ciboriums vgl. Bull. 1869, 49 ff.

Petri (heute im Altar der Tribuna von S. Peter verschlossen); eine aus altem und neuerem Material zusammengeflickte antiochenische Cathedra Petri glaubt man in S. Pietro a Castello in Venedig zu besitzen.[1] Die C. des Bischofs Maximian von Ravenna (546 bis 556) — vielleicht alexandrinischen Ursprungs — scheint, weil auch rückseitig mit Elfenbeinwerk versehen, zur freien Aufstellung gedient zu haben; ihre Vorderseiten zieren die vier Evangelisten, die übrigen Teile Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Teile der sog. Cathedra des hl. Markus (die später nach Grado kam) glaubt Gräven in Mailand und London wiedergefunden zu haben, Reste einer anderen finden wir im Provinzialmuseum zu Trier.[2]



Fig. 60. Die Cathedra von Ravenna.

§ 90. Ambon (von *ἀναβαίνειν*) hieß ein stabiles Inventarstück im Mittelschiff fast aller altchristlichen Kirchen, das als Podium oder Kanzel auf hohem Stufenaufbau (daher auch *πύργος*, „Turm") zur Vorlesung der Hl. Schrift, zur Predigt und teilweise auch den Sängern diente. Auf dem Ambon der Sophienkirche fanden sogar Kaiserkrönungen statt. Der älteste erhaltene Ambo befindet sich im Hofe der Panteleimonkirche zu Thessalonich (5. Jahrh.). Im Mittelalter restauriert ist der von S. Clemente (s. oben Fig. 40), neuerdings der von S. Maria in Cosmedin zu Rom.

§ 91. Paviment. Die Gewohnheit der Antike, den Bodenbelag größerer, namentlich offizieller Bauten mit Marmorplatten (metallum), Plattenmosaik (opus sectile) oder Mosaikkompositionen meist in linearen Mustern (opus signinum), aber auch figürlich zu dekorieren, übernahm das Christentum für seine Kultgebäude.

[1] Material für beide bei Fleury II 140.

[2] Vgl. RQS 1899, 109 ff. für erstere, für die Trierer Reste „Bonner Jahrbücher" 1900, 147 ff.

Man fand es sogar nicht anstößig, heidnische Symbole und Mythen darzustellen (Tyrus, Tschemila, Cremona, Pesaro). Christliche Ornamentik wurde freilich schnell vorherrschend. Als schönstes dekorativ-symbolisches Werk dieser Art kann jenes kostbare Weintraubenstück einer Apsis in Ancona gelten mit seiner Inschrift gemäß Isaias 5, 1: Vinea facta est dilecta in cornum in loco uberi. Inschriften der Stifter des Bodenbelages fanden sich z. B. in Olympia (fünftes Jahrhundert) und namentlich häufig im Orient. Zu den wertvollsten altchristlichen Pavimentböden zählen der einer kleinen Kapelle nahe dem Terrain der eudoxianischen Stephanusbasilika zu Jerusalem und ein Paviment in Madaba. Ersteres zeigt zwischen Tieren und Satyrn Orpheus in reichem, maskenflankiertem Rahmen, darunter zwei nimbierte weibliche Gestalten: *ΘΕΩΔΟCΙΑ* und *ΓΕΩΡΓΙΑ*, vielleicht die Eigentümer der daneben gefundenen mosaikgezierten Gruft. (S. § 131.) Noch merkwürdiger in seiner Art erscheint ein Landkartenmosaik mit biblischen Ortschaften Palästinas, Syriens und Ägyptens, wie es in einer der Basiliken von Madaba ans Licht kam. Als idealer Mittelpunkt der riesigen Pavimentkarte kann Jerusalem gelten, dessen Gebäude (Grabkirche) z. T. dargestellt sind und welches als *Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙC ΙΕΡΟΥCΑΛΗΜ* beglaubigt ist. Darüber erblickt man unterhalb des sich ins Tote Meer ergießenden Jordan biblische Orte wie Galgala (mit dem Altar gemäß Josue 4, 2 ff.), Betharaba (Taufe Johannis), Jericho usw. (Oben S. 59 Fig. 3.)

Plattenarbeit und musivischer Schmuck wurde in gleicher Weise auch zur Inkrustation von Wand- und Wölbungsflächen benutzt. (Parenzo.)

§ 92. Inventar. Zum Kircheninventar gehörten zunächst die heiligen Gefäße und Bücher. Im Liber Pontificalis werden beispielsweise als Geschenk Konstantins für die Basilika der hhl. Petrus und Marcellinus außer einem silbernen Altar erwähnt:

zwei patenae von beträchtlichen Dimensionen, aus reinstem Golde, andere aus Silber, je 15 ℔ schwer; zur Aufnahme und Verteilung der gebrochenen konsekrierten Brote;

ein scyphus, großer Konsekrationskelch aus reinstem Gold mit Inschrift, 20 ℔; desgleichen fünf silberne zu je 12 ℔;

20 calices ministeriales für die Gläubigenkommunion aus Gold, je 3 ℔;

vier amae, silberne Behälter für den Konsekrations- und Ablutionswein von je 15 ℔; es gab deren von 1,5 hl Gehalt.

Außer der jährlichen Gabe von 9 Zentner Öl, je 1 Zentner Balsam und Weihrauch erhielt das jedenfalls in Konnex mit der Basilika stehende Helenamausoleum (heute Tor Pignattara) vier silbervergoldete Leuchter (canthara) von je 250 ℔ Gewicht, einen goldenen Kronleuchter (pharus cantharus), 20 Silberleuchter von je 20 ℔.

Zum Inventar der Kirchen zählten weiter das thymiamaterium, feststehende Weihrauchbecken, das aquamanile zum Händewaschen, die pelvis baptismi, die metretae zur Aufnahme des Ölvorrates, mitunter 5 hl fassend, vela aller Art. Vier Bücher, nach Ausweis der Charta Cornutiana: die Evangelien, Epistelbuch, Psalterium und der Comes mit den Lektionen.[1]

Dritter Abschnitt.

Profanbauten.

§ 93. Eine eigene Architektur des Wohnhauses besaß das Urchristentum selbstverständlich nicht. Wenn hier ein Wort über altchristliche Profanbauten gesagt werden soll, so handelt es sich dabei nur um wenige Gebäude, deren christlicher *Privatbesitz* feststeht und deren Einrichtung interessiert. Am reichsten an solchen Bauwerken ist Centralsyrien, wo de Vogüé ganze Städte des fünften und sechsten Jahrhunderts in den Architekturteilen gut erhalten feststellen konnte. Der Grundplan eines urchristlich syrischen Hauses war überaus einfach und wesentlich vom römischen und ägyptischen Privatbau verschieden. Der Eingang a führte direkt in den Hauptraum b, der durch Verbindungstüren c mit den Schlafstellen d ꝛc., die zum Teil im Obergeschoß lagen, kommunizierte. Die Treppe zum Stockwerk war regelmäßig von außen angelegt e, eine innere Treppe führte in den Keller f.

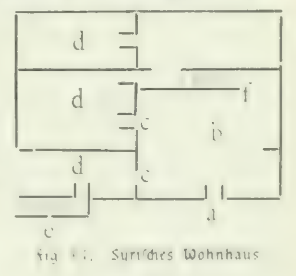


Fig. . . Syrisches Wohnhaus

[1] Bruzza, Regesto della chiesa di Tivoli (anno 471) p. 15 ff.

Als Christenwohnung waren viele dieser syrischen Bauten schon äußerlich durch Anbringung von Symbolen kenntlich. Es kommen vor an den Außenwänden das Lamm mit einem kleinen Kreuzchen über dem Schwanzende (Deir Sanbil), zahlreiche Kreuze und Monogramme, oft in Verbindung mit Traubenornamentik, gekerbtem Brot, der Sigle *ΧΜΓ = Χριστός, Μιχαήλ, Γαβριήλ*,[1] auch einmal *Οὐριήλ, Γαβριήλ*. Wie seine Gräber (s. o. S. 137 Note 1), so schmückte der Syrer auch das Wohnhaus mit Inschriften christlichen Inhalts, die sich als wahre Haussegen präsentieren. Man liest bei de Vogüé passim: *Κύριος φυλάξῃ τὴν ἴσοδόν σου καὶ τὴν ἔξοδον ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως αἰώνων. Ἀμήν.* (Ps. 120, 8), ferner *Κύριε βοήθει τῷ οἴκῳ τούτῳ καὶ τοῖς οἰκοῦσιν ἐν αὐτῷ. Ἀμήν.* oder *Εἰ θεὸς ὑπὲρ ἡμῶν, τίς ὁ κάθ' ἡμῶν; δόξα αὐτῷ πάντοτε*, endlich die schöne Aufschrift, zu welcher Ps. 4, 8 zu vergleichen ist: *Ἔδωκας μοι εὐφροσύνην εἰς τὴν καρδίαν μου. Ἀπὸ καρποῦ σίτου παὶ οἴνου παὶ ἐλαίου ἐνεπλήσθημεν ἐν εἰρήνῃ* „Du gabst mir Freude ins Herz. Weizen, Wein und Ölbaum wurden mir in Frieden bereichert!"

Dazu kommen die Werkinschriften. Zu Kokanaya liest man: *† θεοῦ καὶ Χριστοῦ δύναμις ἀνήγιρεν μηνὸς λώου α' θου' ἔτους. Δόμνος τεχνίτης* „Gottes und Christi Kraft erbaute es am 1. lous 479 (1. Aug. 431). Domnos, Architekt"; ein Haus zu Deir Seta sagt *Εἷς θεὸς ὁ βοηθῶν πᾶσιν. ἔτους ξυ' μηνὸς Ἀρτεμισίου* „Ein Gott hilft allen; anno 460 im Monat Artemisius" (Mai 412) u. s. f.

§ 94. Nur wenige von den römischen Privatbauten, deren Reste zufällig oder infolge glücklicher Berechnung identifiziert werden konnten, knüpfen direkt an christliche Erinnerungen an, wie das bei dem 1899–1900 durch Kard. Rampolla freigelegten Besitz der Cäcilier unter der Titelkirche zur hl. Cäcilia der Fall ist.[2] Wichtiger als dieses Haus der hl. Cäcilia mit seinem heidnischen Inventar ist aber dasjenige der Märtyrer Johannes und Paulus auf dem Cölius, das einzige altchristliche Privathaus, welches wir zurzeit besitzen. Ausgehend von der Tatsache, daß über diesem Hause schon Pammachius eine Basilika errichtete, begann Pater

[1] Nicht wie Waddington, Inscriptions .. de la Syrie, n. 405 meint, „Christ von Maria geboren".

[2] Fundberichte im NB 1899 und 1900.

Germano seit 1887 die unterirdischen Räume, in die er durch eine Gruft drang, bloßzulegen. Der gelehrte Passionist, der so auf dem Terrain seines Klosters einen wahren Schatz erschloß, erkannte bald, daß er es mit einem Gebäudekomplex (insula) des 3. und 4. Jahrhunderts zu tun habe, von dem sechs Bogentüren noch heute von der Straße aus sichtbar sind. Sie führten in ebenso viele



Fig. 62. Kammer im Hause der cölimontarischen Märtyrer.

Korridore (fauces) und diese in oblonge Gemächer mit Tonnengewölben. Die gesamte Wohnung der Märtyrer war mit Fresken geziert. Nach dem römischen Martyrologium haben die beiden Heiligen in ihrem eigenen Hause den Tod durch Enthauptung gefunden und sind dortselbst von Benedikta, Krispinus und Krispinian auch beigesetzt worden. Einen Beweis für die Treue der römischen Tradition liefert die Tatsache, daß P. Germano genau

unter einem Stein, der in der Oberkirche die Legende trägt: Locus Martyrii | SS. Iohannis et Pauli | in aedibus propriis eine Kammer mit dem Freskobilde des Todes der Heiligen vorfand. Die von den Passionisten unterdessen ausgegrabenen und zugänglich gemachten unterirdischen Bauteile stammen allerdings aus verschiedenen Epochen. Man unterscheidet neben den nach paganer und altchristlicher Manier ausgemalten Teilen ein Oratorium des 4.—5. und ein ebensolches des 9.—10. Jahrhunderts. Die einzelnen Partien des palastähnlichen Hauses sind zu wenig gesichert, als daß man es wagen könnte, auf Grund der Ausgrabungsergebnisse den Gesamtplan des Hauses zu rekonstruieren.[1] Von den Prunkräumen des Hauses, Peristyl und Prothyron, ist nichts mehr genügend erhalten, dagegen neben dem tiefliegenden Bad, der cella vinaria, eine Reihe von Zimmern, deren Deutung einstweilen nicht zu geben ist.

[1] Plan in dem zusammenfassenden Werke von P. Germano di S. Stanislao, La casa celimontana. Roma 1894. Kurzes Referat bei G. A. Müller, Die Tempel zu Tivoli bei Rom und das altchr. Privathaus auf dem Monte Celio. Leipzig 1889.

Drittes Buch.

Epigraphische Denkmäler.

-:-



Fig. 65. Akroterion der chinesisch-syrischen Stele von Singan-fu. (8. Jahrh.)
Ältestes christliches Denkmal Chinas.

Erster Abschnitt.

Allgemeines.

Neben den Werken de Rossis und von F. X. Kraus: E. Le Blant, Manuel d'épigraphie chrétienne d'après les marbres de la Gaule. Paris 1869. — Derselbe, L'épigraphie chrétienne en Gaule et dans l'Afrique romaine (Instructions adressées par le comité des travaux histor. et scient. aux correspondants du ministère de l'instruction publ.). Paris 1890. — M' Caul, Christian epitaphs of the first six centuries. London 1869. — Material für die einzelnen Länder in der §§ 35—53 angegebenen Literatur. — Zur Bibliographie: R. Cagnat, Bibliographie de l'épigraphie latine. Paris 1901.

Wohl das dringendste Desiderat der christlichen Archäologie ist zur Zeit ein Lehrbuch der altchristlichen Epigraphik. Solange es nicht erfüllt wird, muß jedes zusammenfassende Werk wenigstens in großen Zügen versuchen, den Inschriften, d. h. der nichtliterarischen Schriftanwendung als geschichtlichem und archäologischem Urkundenmaterial ersten Ranges gerecht zu werden. Brauchbare Mittel zu dieser Würdigung sind neben den Denkmälern selbst und ihren Quellen die modernen Sammlungen von Inschriften, die sich im Abschnitt über die Topographie der Denkmäler verzeichnet finden, sowie die Ergänzungen, welche epigraphische oder archäologische Zeitschriften, namentlich die Ephemeris epigraphica, corporis inscriptionum supplementum (seit 1872) sowie das griechische Δελτίον ἀρχαιολογικον (seit 1888) bringen. Die christlichen Inschriften unterscheiden sich einmal äußerlich nach Material, Form und Technik, dann aber auch nach ihrem Formular und Inhalt, endlich unter dem Gesichtspunkte bestimmter Landesgruppen. Wir handeln zunächst von den Inschriften im allgemeinen, an zweiter Stelle von den Sepulkralinschriften, endlich von den Urkunden und kurz von den Graffiti.

§ 95. Das Material der Inschriften war dasselbe wie bei den heidnischen. Für gewöhnlich kamen Marmor, Travertin, Kalkstein, Oolith, Sandstein in Betracht, seltener Metall. Sind sie in das Material eingegraben (Monumentalschrift), so bezeichnet

man sie als marmor, titulus, lapis, bei bloßem Einritzen oder Einkratzen (Vulgärschrift) als graffito. Doch war für graffiti der nachgiebigere Tuff oder die Stuckbekleidung von Mauerwerk geeigneter und mehr bevorzugt. Mit Kohle oder Farbe (namentlich minium) aufgemalte Inschriften (Malschrift) werden dipinti genannt. Endlich gibt es noch eingelegte, d. h. aus Steinchen komponierte Inschriften (der Kultgebäude, aber auch nordafrikanische und spanische Epitaphien), bei welchen die Kunst des opus musivum in Anwendung kam. Das Steinmaterial hatte überall den Vorrang, in Rom und Afrika der Marmor, in Deutschland und Gallien beispielsweise diverse Sand- und Kalksteinsorten. Dabei lag es in den klassischen Ländern nahe, gebrauchte Steinplatten neu zu verwenden, derart, daß man z. B. die Rückseite einer heidnischen Inschrift für christliche Zwecke benutzte. Ein solcher auf die Rückseite geschriebener Titulus („Opistographon") ist das von de Rossi, RS tav. IV publizierte damasianische (Erneuerungs-) Epitaph des Bischofs Eusebius in der Callistkatakombe.



Fig. 64. Mosaikgrab zu Karthago.

Für die Grabschriften speziell bediente man sich auch vielfach der Ziegelplatten (Terracotta), deren man mehrere nebeneinander gut verkalkt zu einer Verschlußplatte vereinigte und, wie das namentlich in älteren Teilen der Priscillakatakombe (1. 2. Jahrh.), aber auch sonst viel zu beobachten ist, mit einer Dipintoinschrift versah. Zu den Dipintoinschriften in weiterem Sinne gehören denn auch die mit Tinte beschriebenen tablai, Erkennungstäfelchen aus Holz, welche in Ägypten den mumifizierten Leichen angebunden wurden und deren uns aus koptischen Gräbern unzählige erhalten sind.[1] Die hier skizzierte tabla der Sammlung F. X. Kraus' kündet, daß der Verstorbene 20 Jahre alt wurde: *Ξένι ἐβίωσεν ἐτῶν κ′*.

ZENI
EBIWOC
EN ETWN
K′

[1] Zahlreiche Beispiele Revue arch. 1874 passim. — Bleitäfelchen ähnlicher Art wurden namentlich im Mittelalter den Leichen beigegeben; wo sie im christl. Altertum vorkommen, handelt es sich eher um Amulette bezw. Abraxas.

§ 96. Der Form nach unterscheiden sich von ihren heidnischen Vorbildern zunächst nur die Katakombentitel. Monumentale Inschriften, Ehrenschriften, Elogien, Weihinschriften und Gebäudeaufschriften haben die allgemein übliche Gestaltung ihrer Zeit. Was zunächst den Orient angeht, wo die Bestattung sub divo oder in eigenen Grabbauten vorherrschend war, so blieb dorten die einheimische Inschriftenform auch für die erste christliche Zeit maßgebend. Es war dies vor allem die *στήλη* (cippus), eine aufrecht stehende, meist oben mit Leiste und Kyma abschließende Tafel, die gelegentlich dachförmig zugespitzt war.[1] Im Occident war sie seltener, dagegen die zum Aufoder Widerlegen bestimmte Platte üblich. So verschloß man die Loculi der Katakomben mit dünnen, rechteckigen Tafeln aus Marmor, Ziegel u. dgl., die Arcosolgräber mit schwereren, tischförmigen Platten; auf Sarkophagen wurde im



Fig. 65. Römische Stele des 3. Jahrh. (S. Hermes).[2]

Orient wie im Occident für die Inschrift häufig eine runde (Diskus) oder eckige Fläche im Centrum der Vorderwand ausgespart. Zuweilen lief — wie beim Sarg des Stadtpräfekten Bassus — die Inschrift am oberen Sargrande her, oder war sie (z. B. vielfach in Ravenna) auf dem Deckel selbst angebracht. Die Mosaikinschriften wiesen die Deckform der betr. Gräber auf. Waren letztere gemauert oder in Beton über der Erdoberfläche aufgewölbt, so erhielt das Mosaik eine gewölbte oder kastenartige Form (Fig. 25). Mitunter war die Inschrift selbst auf eine Marmorplatte geschrieben und in die musivische Komposition eingefügt, meist aber in Mosaik ausgeführt. Die ca. 60 Mosaikgräber im Museum von Thabraca (Tabarka), unter denen sich auch Stücke aus Taparura (Sfaks), Leptiminus (Lamta), Thelepte (Feriana) befinden, gewähren den besten Überblick und

[1] Neben der *στήλη* kamen im heidnischen Orient noch folgende Formen vor: *βωμοειδές*, *ναϊδιόσχημον*, *πλάξ*, *βαθροειδές*, *ὑδρία*, *θήκη*, *λάρναξ*, zu schweigen von Sarkophagen, Grabsäulen, Urnen und eigenen Gebäuden.

[2] Vgl. NB 1895, 11 ff.

zeigen, wie wenig kunstvoll die Provinzialarbeiter bei ihrem musivischen Werk verfuhren.[1]

Eine technische Betrachtung des epigraphischen Materials hätte im Zusammenhang mit dem Studium der Paläographie der Inschriften, wovon gleich die Rede sein wird, zu geschehen.[2] Es genügt hier zu bemerken, daß die Züge der Katakombentitel viel weniger schön und regelmäßig erscheinen wie die heidnischer Inschriften. Dagegen ist die Technik der damasianischen Inschriften, die eine rühmenswerte Ausnahme machen, vorzüglich. Mitunter wurden die Buchstabenfurchen noch mit Minium ausgemalt, woraus Boldetti, Osservazioni p. 328 unter Bezugnahme auf Plinius, hist. nat. XXXIII 7 fälschlich schloß, dies seien Indizien von Märtyrergräbern. Auch Spuren von Vergoldung der Buchstaben kommen vor.

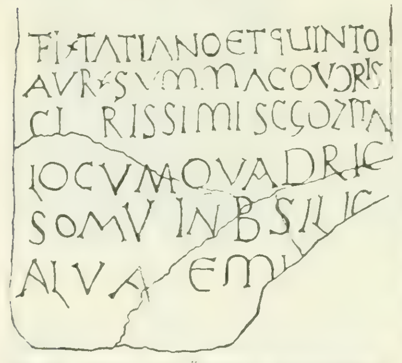


Fig. 66. Beispiel vom Übergang zur Uncialschrift (391).[3]

§ 97. Die Paläographie. Die Schriftform der christlichen Epigraphik weicht mit wenigen Ausnahmen nicht von der heidnischen ab. Sie ist jedoch, namentlich bei den Sepulkralinschriften, nicht so oft in jener regelmäßigen, dem Auge wohltuenden Kunstfertigkeit und Gleichmäßigkeit durchgeführt, wie wir sie auf paganen Epitaphien derselben Periode häufig antreffen. So kommt es, daß man schon für die älteste Katakombenperiode in Rom einen „priscillianischen" und einen „ostrianischen" Schrifttypus unterscheiden kann, da schon die Technik (in Priscilla Dipinti, im Coem. maius [= „Ostrianum"] Marmortitel) Variationen schuf. Im Vordergrunde steht die seit Augustus ständige klassische Kapitalschrift, die etwa vom vierten Jahrhundert ab der Unciale Konzessionen macht durch Abrundung (des A, D, E, M, Q, U, V) bezw. Verlängerung (des L, F, I, R) einzelner Buchstaben. Die

[1] R. du C.-La Blanchère, Tombes en Mosaique de Thabraca. Paris 1897.

[2] Sur les graveurs des inscriptions antiques. Revue de l'art chrétien 1859.

[3] »Flavio Tatiano et quinto Aurelio Symmaco viris clarissimis consulibus ego Zit: locum quadrisomum in basilica alva (= alba) emi«. NB 1901, 240.

Kursive oder gewöhnliche Schreibschrift begegnet schon auf einer datierten Inschrift von 296 (IVR I n. 21); sie diente aber neben der Kapitale mehr als Kritzelschrift (Graffiti). Im allgemeinen kann man sagen, daß die Inschriften des ersten und zweiten Jahrhunderts besser geschrieben sind als die des dritten, und daß vom vierten ab der Schriftcharakter unruhiger wird. Eine schöne Ausnahme bilden die damasianischen Schrifttypen des vierten Jahrhunderts, welche der Schreiber des großen Papstes, Furius Dionysius Philocalus, zur Anwendung brachte und die als spezifisch christliche Schriftform zu bezeichnen sind. Ihr Epigonencharakter erhellt aus der Vorliebe für zu dicke Grundstriche, denen gegenüber die zierlichen Haarstriche kontrastieren, sowie der Häufung von Häkchen an den Hasten.[1] In der abgebildeten Probe der Eusebiusinschrift in S. Callist zeigt die Randglosse

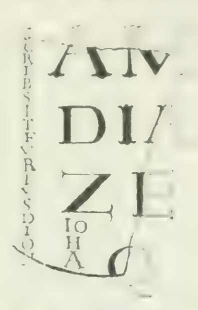


Fig. 67. Damasianische Schriftprobe.

FVRIVS DIONYSIVS FILOCALVS SCRIPSIT
DAMASI SVI PAPAE CVLTOR ATQVE AMATOR

daß auch gelegentlich von der Schriftrichtung der Römer und Griechen (links nach rechts) abgewichen wurde. Hat dies auf länglichen Gegenständen, Leuchtern, schmalen Pfeilern u. dgl.[2] seinen besonderen Grund, so erscheint es mehr Spielerei, wenn die Grabschrift: Elia Vincentia que vixit annus XVI et mesis II cum virgini(um) suum que vixit annu(m) diem minus folgendermaßen komponiert ist (Boldetti, Osserv. 555):

IVX SVNNA TIXIV ƎVQ AITNƎƆNIV AILƎ
MVVS INIGRIV MVƆ II SISƎM TƎ
SVNIM MƎIᗡ VNNA TIXIV ƎVQ

§ 98. Die Interpunktion ist ein wichtiges paläographisches Merkmal. Sie fehlt gänzlich auf vielen der ältesten Inschriften.

[1] Stornaiuolo, Osservazioni sugli epigrammi Damasiani, in den Studi e documenti di storia e diritto VII 13 ff.

[2] Querstehende Schrift zeigen vor allem die keltischen Titel von länglich schmaler Cippenform, so z. B. die umstehend abgebildete Inschrift aus Towyn (Merionethshire), deren Text bisher noch keine befriedigende Erklärung gefunden: 1) + cingen celen. 2) + tengrug cimaltedgu adgan ma . . . tr, 3) anterunc dubut marciau. 4) molt tricet tuar [a] nitanam. — Siehe Hübner, Inscr. Brit. chr. 44. — Palindromische Inschrift an Taufbecken siehe oben § 81.

entsprechend der paganen Epigraphik, fast immer auch auf den Titeln des 5. und 6. Jahrhunderts, sowie bei vielen gallisch-germanischen Grabschriften. Das Interpunktionszeichen ist der in halber Buchstabenhöhe stehende Punkt oder ein Efeublatt, sehr selten das Komma (virgula: /). Ersatzweise dient auch der Asteriskus *, ein Buchstabe (*X*, *Ψ*, *Y*), ein kleines Pälmlein ⸙, oder der dreieckige Punkt ◁ .

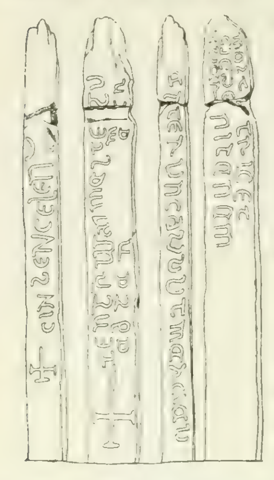


Fig. 68. Der sog. Saint Cadfans stone. (Ca. VI. Jahrh.)

§ 99. Sprache und Orthographie. An Zahl übertreffen die lateinischen Inschriften alle anderen. Auch geographisch haben sie im Abendlande den Vorrang, während im Orient das griechische Idiom vorherrscht, in Ägypten in jüngerer Zeit das koptische. Bei der offiziellen Verbreitung des Griechischen im kaiserlichen Rom des zweiten und dritten Jahrhunderts ist es erklärlich, daß auch dorten neben lateinischen sehr viele griechische Texte vorkommen. So erhielten sämtliche Bischöfe der Papstgruft griechische Inschriften, und es hat den Anschein, als wäre diese Sprache zeitweilig „Kirchensprache" gewesen. Als Spuren nicht nur der Unwissenheit mancher Kreise, sondern auch des Sprachenkampfes in Rom können zahlreiche Inschriften angeführt werden, welche promiscue Griechisch und Latein reden, lateinisch abgefaßt, aber in griechischen Typen fixiert sind oder Griechisch reden und lateinisch geschrieben erscheinen. Als Beispiel, welches zugleich Orthographie und Aussprache gewisser Kreise beleuchtet,[1] mag folgende Grabschrift aus dem Cömeterium des Thrason und Saturninus (jetzt im Lateranmuseum) dienen, die

[1] Über den Sprachgebrauch der christlichen Inschriften sind wir noch schlecht unterrichtet. Hierzu die Indices der Corpora. Zur lateinischen Epigraphik der afrikanischen Provinzen vgl. B. Kübler in Wölfflins Archiv für Lateinische Lexikographie und Grammatik VIII. Für Spanien leistet der Aufsatz von A. Carnoy, Le latin d'Espagne d'après les inscriptions. Le Museon 1902 einige Dienste. Vom 6. Jahrh. ab etwa läßt sich namentlich aus nordischen Inschriften viel für die Entwicklung der romanischen Sprachen aus der lingua rustica entnehmen. Le Blant, Manuel d'épigraphie p. 189 ff.

im Jahre 1730 gefunden wurde. Die Buchstaben sind in Minium aufgemalt (IVR I n. 11):

❧ *ΚΩϹΟΥΛΕ · ΚΛΥ · ΔΕΙ · Ω* ❧
ΕΔ · ΠΑ · ΤΕΡ · ΝΩ · ΝΩ · ΝΕΙϹ ❧
ΝΟΒΕΝ · ΒΡΕΙ · ΒΟΥϹ · ΔΕΙ · ΕΒΕ · ΝΕ · ΡΕϹ · ΛΟΥ · ΝΑ · XXIIII
❧ *ΛΕΥΚΕϹ · ΦΕ · ΛΕΙΕ · ϹΕ · ΒΗ · ΡΕ · ΚΑ · ΡΕϹϹΕΜΕ ΠΟϹωΥΕΤΕ ·*
ΕΔ · ΕΙϹ · ΠΕΙΡΕΙ · ΤΩ · ϹΑΝ · ΚΤΩ · ΤΟΥΩ ·
ΜΟΡ · ΤΟΥΑ · ΑΝΝΟΥ · Ω · ΡΩΜ · V̄ · L̄
ΕΔΜΗϹΩΡΩΝ · XI · ΔΕΥΡΩΝ · X

Cosule Cludeio ed Paterno noneis nobenbreibus deie Beneres luna XXIIII Leukes feleie Sebere karesseme posuete ed eispeireito sancto tuo mortua annuorom V. L ed mesoron XI döuron X = Consule Claudio et Paterno nonis novembribus die Veneris luna 24 Leuces filiae Severae carissimae posuit et spiritui sancto tuo. Mortua annorum 55 et mensium 11 dierum 10.

Übrigens weisen die heidnischen Inschriften ähnliche Erscheinungen auf, namentlich inbezug auf promiskuale Anwendung griechischer und lateinischer Lettern bezw. Worte in Daten, Acclamationen und Abkürzungen.[1] Hieraus erklären sich dann Schreibweisen wie CARICCIMAE mit griechischem Sigma, das Fehlen der Aspiration uius = huius, eres = haeres. Auf Konto der Sprechweise setzen wir folgende orthographische Unebenheiten: B für V in bibas, bixit, iubenis u. dgl., E für I: dulces, mereto, tetulum, und umgekehrt: pontifix, fratir, K u. Q für C: in pake, requieskit, quoi (qui und cui), quoius, vielleicht auch Abundanzen wie auxsilium, uxsor, coniunxs, vixsit (auch vigsit), nicht aber bloße Schreibfehler wie C für G in coniuci, Y für V u. dgl., die im Zeitalter literarischer Dekadenz nicht weiter auffallen; sie kommen auf älteren Titeln seltener vor, müssen des öfteren auch als Verhaufehler angesprochen werden.

Das Fortleben des heidnischen Stils in der Epigraphik zeigen am besten die Cömeterialinschriften von Clusium CIL XI 103 ff.

Metrische Inschriften § 116.

§ 100. Nomenklatur. Die Namengebung gemäß dem altrömischen System mit praenomen, gentilitium und cognomen evt. weiteren auf Abstammung und Heimat bezüglichen Details wurde

[1] Vgl. Audollent, De l'orthographie des lapicides carthaginois (Comte rendu du IV Congrès scient. intern. des cathol.). Fribourg 1898 VI 195 ff.

von den christlichen Inschriften nur selten und nur in den ersten drei Jahrhunderten acceptiert. Für gewöhnlich begnügte man sich mit Namen und Vornamen oder dem Namen allein, zu dem evt. noch als Standes-Charakterisierung hinzutreten: V C (vir clarissimus), C·F (clarissima femina), C·P (clarissimus puer bezw. puella), wenn es sich um eine Senatorenfamilie handelte, oder bei Mitgliedern des ordo equestris die Bezeichnungen: V·E = vir egregius, E·M·V = egregiae memoriae vir. Freigelassene führten die cognomina servilia, also praenomen und gentilitium des Patrons. Seit der Kirchenbefreiung scheint allmählich der christliche (Tauf-)Name den bürgerlichen im epigraphischen Formular zu verdrängen, religiöse Namen (*Μαρία, Στέφανος, Ἰωάννης*, Deusdedit, Adeodatus, Renatus, Refrigerius, Bonifatius) treten hervor. Bezeichnenderweise finden sich die Namen Petrus und Paulus schon sehr früh auf Katakombentiteln, während alttestamentliche im Orient häufiger sind. Doch ergeben christlich scheinende Namen nicht ohne weiteres im synkretistischen Zeitalter Beweis für den christlichen Ursprung einer Inschrift. So liest man Eucharistus und Euhelpistus als Namen heidnischer Libertiner auf einem Epitaphium in meinem Besitz, anderseits sind heidnische Götternamen u. dgl. im christlichen Gebrauche nicht selten. Auch für den Orient gilt, daß zunächst jüdische und heidnische Namen, darunter der ganze Olymp, vorherrschend blieben und erst später Neubildungen wie Kyriakos, Theoktistos, Neophytos, Anastasia aufkommen.

§ 101. Sigla und Abbreviaturen.[1] Neben den geläufigen Ligaturen Æ, ND usw. haben die christlichen Inschriften eine Reihe von Abkürzungen mit der paganen Epigraphik gemeinsam. Es ist das selbstverständlich in Fällen, wie sie soeben benannt wurden: V·C, C·F u. dgl. Auffallend erscheint dagegen, wenn sogar eine Formel des Totenkults auf urchristlichen Grabsteinen wiederkehrt. Doch ist diese Bezeichnung D·M (dis manibus), D·M·S (dis manibus sacrum), *Θ·K* (*θεοῖς καταχθονίοις*) an der Spitze der Epitaphien bald nur gedankenlose Folge alter Übung, bald einfache Kennzeichnung des Steines als Grabmal, wenn man nicht anzunehmen hat, daß Christen schon behauene und mit dem Vermerk D·M versehene Epitaphien beim Lapiciden kauften. Selbst in Fällen, wo neben der Formel ein Monogramm Christi erscheint, ist nicht etwa ein

[1] Vgl. A. Capelli, Lexicon abbreviaturarum, Milano 1899 (deutsch Leipzig 1902).

christliches Deo maximo oder dgl. herauszulesen. Im übrigen ist die Formel in der ältesten Zeit sowie vom Ende des vierten Jahrhunderts ab seltener,[1] wird dann auch zuweilen (so bei den Inschriften aus Tropea in Calabrien) in B · M · S = bonae memoriae sacrum umgewandelt. Weitere gemeinsame Abkürzungen — in der ältesten Periode am seltensten angewandt — beziehen sich in der Regel auf das **Andenken** des Verstorbenen: B · M bonae memoriae, sein **Alter** V · A ... M ... D ... H, vixit annos, menses, dieses, horas (vom dritten Jahrh. ab häufig V · ANN · P · M ... vixit annos plus minus ...), die **Errichtung des Denkmals** F = fecit, V · F = vivus fecit. Die **Beisetzung** ist fast nie mit den heidnischen Formeln H · I (hic iacet), H · S E (hic sepultus est) oder H · O · S (hic ossa sunt) eingeleitet, sondern meist gegen Ende der Inschrift durch den spezifisch christlichen Terminus DEPOSITVS (D oder DEP), KATAΘECIC (KAT) gekennzeichnet. Einige der wichtigeren sonstigen Siglen und Abbreviaturen folgen hier in alphabetischer Ordnung:

ACOL acolythus
A · D ante diem (anima dulcis)
AN (annum, annos usw.)
AVG (Augustus, Plural AVGG)
A · Ω alpha — omega
B benemerenti
B · Q bene quiescat
C consul, cum (Plural CC, siehe auch § 100)
Ɔ nach einem männlichen Eigennamen, derselbe in weiblicher Form
CAL, KAL calendas
XMΓ Χριστός, Μιχαήλ, Γαβριήλ.
XP Christus (mit Kasusendungen XPS, XPI, XPO usw.)
CL clarissimus
COI(VG) coniug, auch COIVG
COS, COSS (CONS, CONSS) consule, consulibus
D dies, depositus, dormit, dulcis, defunctus
DEC decessit
DI dei
DIAC diaconus
DIE diebus
DM domino (Rom. DMS)
DN, DD · NN domino nostro, dominis nostris
DP depositus
E et, est
EOR eorum
EP, EPC, EPVS, EPS, EPSC episcopus
E · V ex voto
F · C fieri fecit curavit
FS fossor
H hora, hic etc., haeres
H · F honesta femina (H · M, h. mulier)
H · L · S hoc loco situs
ID idus
IH, IHS Jesus, IX Jesus Christus
IN · AG · P in agro pedes
IND indictione
IN · P, I · P in pace
IN · X in Christo, IN · XPI · N in Christi nomine

[1] F. Becker, Die heidnische Weiheformel D · M auf altchristl. Grabsteinen. Gera 1881.

IT iterum
K *καὶ*
K, KAL, KL kalendas
L locus
L · A libenti animo
Λ = *λαμπρότατος*
M = memoria, martyr, mensis, monumentum, merito usw.
MART martyr (Plural MM)
M · B = B · M memoriae bonae
N, NO, NON Nonas
NAT natalis
NO, NME nomine
OB obiit
O · DOL opus doliare
PB, PBR, PR, PRB, PRT presbyter
PC post consulatum
PL · M PLM plus minus
PRAEF praefectus
PR, PRID pridie
PZ pie zeses
Q qui usw., quiescit etc.
R, RE recessit, requiescit etc.
S sanctus (SC), somno, sepultus (SP)
SAC sacerdos, sacer
SD sedit
SPS spiritus
T titulus. Plural TT
T, TM testamentum
V vixit (VIX) etc., vivus, votum, vir, uxor, vidua
V · C · M vir clarissimae memoriae
VOT · XX · F votum vicennalia feliciter
VV · CC viri clarissimi
Y *ὑπατίᾳ* = consulatu.

§ 102. Datierung der Inschriften. Paläographische Sonderheiten der Inschriften erweisen sich gelegentlich als wertvolle Hilfsmittel chronologischer Kritik. Aber diese letztere stünde auf schwachen Füßen, besäßen wir nicht eine große Zahl von datierten Inschriften, namentlich Grabschriften. Spezifisch christliche Angaben zur Chronologie, nach Päpsten oder Bischöfen, finden sich erst vom fünften Jahrhundert ab. Im vierten Jahrhundert kommen auf Grabschriften die Indizien vor SVB LIBErio episcopo, SVB DAMASO EPISCOPO (IVR I n. 139 u. 190)[1] und in einer monumentalen Urkunde die Formel SALVO LEONE EPISCOPO. An Stelle von salvus „zu Lebzeiten" tritt im fünften Jahrhundert: temporibus. Noch seltener als dieser Hinweis auf die Regierung eines Papstes sind solche auf Bischöfe. Eines der wenigen alten Beispiele (aus Parenzo, sechstes Jahrh.!) sagt EVPHRASIVS ANTISTES TEMPORIBVS SVIS ANNVM AGENS XI. Die christlichen Epitaphien werden erst im dritten Jahrhundert öfter, vom vierten ab sehr häufig datiert, und zwar meist nach der allgemein üblichen Zählung nach Konsulaten.

1. Konsulardatum. Die Christen folgten der heidnischen Sitte, wenn sie ihre Grabschriften nach den consules ordinarii

[1] Vielleicht ist hier ein mit den Worten SVB IVLIO (episcopo?) beginnendes Fragment aus den neuesten Grabungen als älteste Inschrift mit christlichem Datum einzureihen. Vgl. Wilpert in den Miscell. di storia eccl. Roma 1904, 92.

(nicht auch den suffecti), die jedesmal mit dem ersten Januar des Jahres ihr Amt antraten, datierten.[1] Das Datum wird der Inschrift meist mit Abkürzung der Namen angehängt, z. B. SVRA ET SENEC · COSS (Jahr 107), PIS · ET · BOL · COSS (Jahr 111) = Sura et Senecio bezw. Pisone et Bolano consulibus. Beim zweiten (iterum) und dritten (ter) Konsulat einer Persönlichkeit wird die Ziffer regelmäßig angefügt. So heißt es auf der ältesten (fragmentierten) Konsularinschrift im Museum des Lateran (IV_1) . . . VG · VESPASIANO III COS, was dem Jahre 71 entspricht, als Vespasian zum drittenmal (zusammen mit M. Coccejus Nerva) Konsul war. In den Provinzen trat zu den Namen der Konsuln zuweilen der des Gouverneurs, in Rom selten der des Kaisers, falls dieser nicht ohnehin als Konsul genannt ist. So liest man auf einem Stein vom Jahre 307 (Unterbrechung der Konsularordnung) *ἐπὶ Μαξεντίῳ*; ein anderer im Lateranmuseum umgeht die Schwierigkeit durch die Phrase POST VI, d. i. nach dem sechsten Konsulat des Constantius Chlorus und Maximian, also nach 306 = 307. Auch später half man sich in dieser Weise. Vom Ende des vierten Jahrhunderts ab erhalten Kaiser als Konsuln den Beinamen Dominus noster: CONSS · DN · TEODOSIO AVG · II · ET MEROBAVDE · VC · III = consulibus domino Teodosio Augusto iterum (388) et Merobaude viro clarissimo tertium oder eingeleitet CONSVLATV . . . Letztere Art wählen an Stelle des sonst üblichen *ὑπάτοις* zahlreiche griechische Inschriften, z. B. ***Υ(πατίᾳ) ΘΕΟΔ(οσίου τὸ) ιη' Κ(αὶ) ΑΛΒΕΙ(νου) ΤΩΝ Λ(αμπροτάτων)*** = 444 n. Chr. Ein Epitaph aus der Zeit Belisars sagt einfach CONSVLATV VILISARI VC. Es folgen hier einige Beispiele datierter Inschriften der Jahre 290, 367 und 404:

CATILIAE IN PACE FILIE
DVLCISSIME INGENVA
MATER · FECIT D ·
P · VIIII · K · IVL · DIO
CLETIANO · III · ET MAXI
MIANO II (cos)[2]

[1] Vgl. die im Anhang dieses Buches gegebene Konsularliste für die Jahre 64–604.

[2] Aus dem Cömeterium des Hippolyt, Jahr 290, im Mus. Lat. IV 5: Catiliae in pace filiae dulcissimae ingenua mater fecit, depos[illegible] kalendas Julias Diocletiano ter et Maximiano iterum (consulibus).

ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ ΑΝΕΠΑΗ ΒΕΝΕ ΝΑΤΟC
ΘΕΟΦΙΛΑ ΕΠΟΙΕCΑ CΥΝΒΙΩ
ΒΕΝΕΝΑΤΟ ΤΕΟFILA FECIT
VXOR EIVS
LVPICINO ET IOVINO COSS[1]

DEPOSITA COSTANTIA ❦ VI·KA
L ❦ IVLIAS HONORIO AVG ❦ VI
CONSVLE DIE DOMINI
CA QVAE VIXIT ANNOS PL
VS MINVS SEXAGINTA BE
NEMERENTI IN PACE[2]

Im allgemeinen gelten folgende Regeln: im ersten und zweiten Jahrhundert sind konsulardatierte Inschriften große Ausnahmen, im dritten weniger selten, vom vierten ab zahlreich. In dieser Periode werden meist, durch et verbunden, beide Konsuln genannt und zwar in offizieller Reihenfolge. Die Abkürzung COS, neben der COSS, CONS, CONSS gelten, kommt nach dem vierten Jahrh. nicht mehr vor, dagegen das vorgesetzte CONSulatu. Kaiser erhalten die alte Beischrift AVG (Ende des 4. und im 5. Jahrh. Plural AAGG, AAVVGG u. dgl. statt AVGG) neben D(ominus) N(oster), gewöhnliche Konsuln das Prädikat V(ir) C(larissimus). Man stört sich weniger an die offizielle Reihenfolge, läßt das et aus und hilft sich nach der Reichsteilung, wenn der Konsul der anderen Reichshälfte noch nicht bekannt war, mit der Phrase: et qui de oriente (bezw. occidente) fuerit nuntiatus, *καὶ τοῦ δηλωθησομένου*, oder bezeichnet des bekannten Konsuls Bezirk: IOHANNE ORIENTALE $\overline{\text{VCL}}$·$\overline{\text{CON}}$ (538). Vom sechsten Jahrh. ab Häufung der Kaisertitel und Angabe des Regierungsjahres: IMP D N IVSTINO PP AVG AN VI IND V imperante domino nostro Iustino perpetuo Augusto anno sexto indictione quinta (571). Hier haben wir auch ein Beispiel für die Rechnung nach Indiktionen (*ἰνδικτίων*), die auf Inschriften seit Mitte des fünften Jahrhunderts üblich, bis zur Mitte des sechsten Jahrh. neben dem Konsular-

[1] Jahr 367, aus Reinesius' Syntagma p. 906: *ἐν εἰρήνῃ ἀνέπαη Βενενάτος Θεοφίλα ἐποίησα συμβίῳ* Benenato Teofila fecit uxor eius; Lupicino et Jovino consulibus.

[2] Aus dem Cöm. des hl. Sebastian. Jahr 404. Mus. Lat. IV 27: Deposita Co(n)stantia sexto Kalendas Iulias Honorio Augusto sextum consule etc.

datum, später auch allein erscheinen. Als Indiktion bezeichnet man gemäß der Paschalchronik mit dem Jahre 312 beginnend jeden Zeitraum von 15 Jahren; das betreffende Indiktionsjahr markiert eine Ordnungszahl 1–15. Es ist somit diese Datierung, soweit sie allein, d. h. ohne Konsular- oder Kaiserangabe (häufig in Rom und Gallien) vorliegt, illusorisch.[1]

2) Die aera hispana beginnt mit dem Jahre 38 vor Christus oder dem 1. Jan. 716 a. u. c. Eine gewisse Klasse von heidnischen Inschriften Asturiens und Cantabriens scheint nach Unterwerfung jener Länder durch Augustus eine Provinzialära, angefangen vom Jahre 548 a. u. c. = 206 v. Chr., angenommen zu haben; dies wirft aber kein Licht auf die 38 v. Chr. einsetzende spanische Ära, die bis ins 14. Jahrhundert hinein, zuweilen mit Indiktionsrechnung verbunden, auf spanisch-christlichen Titeln vorkommt.[2]

3) Die aera martyrum (*ἀπὸ μαρτύρων*) oder diokletianische Zeitrechnung datiert von der Thronbesteigung Diokletians am 29. August 284 (IV kal. Sept.) und ist dem Orient eigentümlich. Z. B. *ἀπὸ μαρτύρων (ἔτει) ξʹ σελήνης ιθʹ χοιάκ* = 344.

4) Gewisse Provinzialären bilden ebenso wie eine Reihe provinzieller Wochen- und Monatscyklen noch immer schwierige chronologische Probleme. Bekannt und auf christlichen Inschriften geläufig ist die 84 n. Chr. beginnende phrygische Ära. Die berühmte Sepulkralstele des Alexander aus Hieropolis trägt den Vermerk *Ἐγράφη ἔτει τʹ μηνὶ ςʹ* = im 6. Monat 300 = 216 n. Chr. Die syrische Ära beginnt ca. 49 n. Chr.; eine Arcosolinschrift von Kokanaya ist datiert: *ἔτους ζυʹ μηνὶ λώου κζʹ* = 27. (Monat-)Lous 417 = 368–69 n. Chr. Daneben gelangt aber auch in den betr. Provinzen die Seleukidenära zur Geltung z. B. *ἔτους αλψʹ Μ(η)νὸς Παν[ήμου]* = im Monat Panemus 731 = Juli 420.

Verhältnismäßig spät, seit dem 6. Jahrh., wird dann in Gallien und Frankreich auch nach den Regierungsjahren westgotischer bezw. fränkischer Herrscher datiert; unsere christliche (dionysische) Zeitrechnung erscheint auf altchristlichen Inschriften überhaupt nicht.

[1] Memorialvers für die Indiktionsberechnung eines bestimmten Jahres: si tribus adiunctis diviseris Domini annos ter tibi per quinos, indictio certa patebit. Also $\frac{1904+3}{15}$ = ind. II.

[2] Vgl. Hübner, Supplementum p. VII ff.

Spezifisch christliche Tagesdaten knüpfen frühzeitig (IV. Jahrh.) an die Feste der Märtyrer an. So liest man auf einer Inschrift aus der Commodillakatakombe: fecit fatu VIII idus octobris VIII ante natale domni Asteri; eine aus S. Sebastiano lautet: Studentiae dep(ositio) Marcelli die n(atali...); im Cöm. der hhl. Processus und Martinianus: D·(e) p·(ositus, a?) postera die marturoru(m); in S. Cyriaca: . . . reces(s)it natale sa(ncti Laurent)i in pace im Cömeterium S. Giovanni zu Syrakus *ἑορτῇ τῆς κυρίας μου Λουκίας*. S. auch die Inschrift der Constantia S. 202.

§ 103. **Inschriftenklassen.** Die wichtigste Klasse und weitaus die umfangreichste aller Inschriften bilden die **Epitaphien**, an zweiter Stelle rangieren die altchristlichen **Monumentalinschriften**, an dritter die minder wichtigen **Gerätinschriften** (instrumentum domesticum). In ihrer Gesamtheit lassen diese Titel sich wiederum in eine große Reihe von Gruppen gliedern. So gab de Rossi der Originalsammlung im lateranensischen Museum folgende Anordnung nach 17 sachlichen und 7 örtlichen Rubriken:

Inscriptiones sacrae:

I-II. Monumenta publica cultus christiani.
III. Elogia Martyrum Damasiana.

Epitaphia selecta:

IV-VII. Epitaphia certam temporis notam exhibentia.
VIII-IX. Epitaphia dictionis singularis christiana dogmata significantia.
X. Pontifices, Presbyteri, Diaconi et caeteri Ecclesiae ministri.
XI. Virgines, Viduae, Fideles, Peregrini, Neophyti, Catechumeni.
XII. Viri et feminae illustres, milites, officia varia, artifices.
XIII. Cognatio, familia, natio, patria.
XIV-XV. Imagines, symbola et notae christiana dogmata significantia.
XVI. Imagines et symbola artium aliaque id genus civilia et domestica.
XVII. Epitaphia varia singularis dictionis.

Inscriptionum familiae:

XVIII. E coemeterio Priscillae Via Salaria Nova.
XIX. E coemeterio Praetextati Via Appia.
XX. E coemeterio Agnetis Via Nomentana.
XXI. E sepulcris Ostiensibus.
XXII. E sepulcris ad basilicam Petri in Vaticano.
XXIII. E sepulcris ad basilicam Laurentii in Agro Verano.
XXIV. E sepulcris ad basilicam Pancratii Mart. Via Aurelia.[1]

[1] Publikation dieser Inschriften (auf Tafeln) durch de Rossi im Triplice Omaggio s. oben S. 33 Note 1. Man zitiert die Lateransammlung am einfachsten durch Angabe der betr. Klasse und der laufenden Inschriftnummer, z. B. Mus. Lat. XVII 2.

Zweiter Abschnitt.

Die Sepultralinschriften (im engeren Sinne).

§ 101. Entwicklung. Die ältesten christlichen Grabschriften zeichnen sich aus durch ihren Lakonismus. Sie begnügen sich mit dem bloßen Namen der Verstorbenen, z. B. VERICVNDA Eine ganze Reihe von Tipinti aus dem ursprünglichsten Teil der Priscillatakombe gehört dieser Klasse an. Die erste Entwicklung des Formulars brachte ein angefügter Wunsch IN PACE, ЄN ЄIPHNH, IN DEO. Vom Ende des zweiten Jahrhunderts ab ist dann eine Erweiterung des Formulars zu konstatieren. Außer dem Namen (gentilitium und cognomen, selten praenomen) wird ganz entgegen der heidnischen Sitte das Begräbnisdatum (depositio) notiert; zuweilen vertritt eine der üblichen Acclamationen ein Symbol: der Fisch, der Anker, die Taube. Einen weiteren Schritt bezeichnen die Angaben des Alters der Verstorbenen, des Konsulatsjahres (im zweiten Jahrhundert noch seltene Ausnahme) oder die Beigabe von Attributen (benemerenti), Lobesformeln, Ausdrücke der Liebe Hinterbliebener.

Nach dem Kirchenfrieden werden die Epitaphien in all dem noch ausführlicher. Es erscheinen öfter verwandtschaftliche Grade, Häufung der Symbole, darunter namentlich das Christusmonogramm ☧ in seinen Varianten, ikonographische Beigaben, die sich immer mehr ausbilden. Die Grabschriften werden von da an länger, sprechen vielfach Hoffnungen und Schmerz aus, manche in der Form größerer Grabgedichte oder enthalten Angaben über Ankauf und Preis des Grabes. Dabei weichen die Sarkophaginschriften vom Schema der Loculi- und Arcosolplatten einigermaßen ab. Es hat dies seinen Grund darin, daß die Katakombengrabplatten zunächst nach der einzigen vorhandenen Analogie — der jüdischen tituli — ausgestattet wurden, während für Sarkophage die heidnische Weise vorerst beibehalten wurde.

So trifft man auf älteren Sarkophagen zuweilen ein entwickelteres Formular an. Manche dieser Inschriften lassen kaum ihren christlichen Ursprung erkennen und fallen durch heidnisches bezw. indifferentes Formular aus dem Schema heraus. Eine solche Ausnahme ist die in der Villa Borghese befindliche Sarkophaginschrift eines kaiserlichen Dieners v. J. 217:

M · AVRELIO · AVGG · LIB · PROSENETI
A · CVBICVLO · AVG ·
PROC · THESAVRORVM
PROC · PATRIMONI · PROC
MVNERVM · PROC · VINORVM
ORDINATO · A · DIVO · COMMODO
IN · KASTRENSE · PATRONO · PIISSIMO
LIBERTI · BENEMERENTI
SARCOPHAGVM · DE · SVO
ADORNAVERVNT[1]

Daß Prosenes Christ war, erfahren wir erst aus einer Beischrift in kleinerer Capitale auf der Seite des Sarkophags:

PROSENES RECEPTVS AD DEVM · V · NON . . . . SSA . . . . NIA ·
PRAESENTE · ET · EXTRICATO ·
REGREDIENS IN VRBE AB EXPEDITIONIBVS SCRIPSIT
AMPELIVS LIB ·

Nur die spezifisch christliche Formel receptus ad Deum erweist die Christlichkeit der Inschrift.[2] Da solche Hinweise auch zuweilen fehlen, kann man annehmen, daß sich unter den als pagan rubrizierten Inschriften der Corpora manche kryptochristliche befindet. In einzelnen Provinzen, Gallien z. B. und Kleinasien, ist die Zahl kryptochristlicher Epitaphien sogar beträchtlich.[3]

[1] Marco Aurelio Augustorum liberto Proseneti a cubiculo Augusti, procuratori thesaurorum, proc. patrimonii etc. etc. Vgl. IVR I 9.

[2] So ist z. B. auch die längere Grabschrift des Ritters Claudius Callistus (Ende des 4. Jahrh.) nur durch die Formel Deum videre cupiens vidit sowie das D · P (= depositus) am Schlusse als christlich zu erkennen. Diese Grabschrift fällt übrigens ganz aus dem gewohnten christlichen Formular heraus. Sie war auf einen in der Mitte durchlochten Distus feinsten weißen Marmors geschrieben und lautete: Cl.(audio) Callisto v.(iro) e questri | sive Hilario uxor | et filii benemerenti fecer.(unt) | vir bonus et prudens studiis | in pace decessit. | nomen digni | tatis eximium laudemque super- | bam. Deum videre cupiens vidit | nec fruitus obiit. sic sibi volu- | it ac meritis suis funus ornari | omnes filii bonum patrem cla- | mitant querentes. pariter et | uxor luget quaeret non in- | ventura quem perdidit | qui vixit annis LXV. D.(e) P.(ositus) prid.(ie) n.(onas) feb.(ruarias). Vgl. NB 1901, 245.

[3] Vgl. hierzu O. Hirschfeld, Zur Gesch. des Christentums in Lugdunum, Sitzgsb. der Ak. der WW. Berlin 1895, 26 ff.

Als Beispiel der Häufung der Epitetha kann die Inschrift vom Sarkophagdiskus der in Syrakus gestorbenen Syrerin Chrysiana gelten, welche Strazzulla für eine der ersten Heiligen der sizilischen Kirche hält. Er übersetzt: Christus. — Chrysianae venerandae mitis, care, viro suo fidelis Massianae sepulchrum miraris, care, positum, probae sanctimoniae...... — Penelopea .... hic iacet Chrysiane, quae vicit laudabiliter et immaculata annos XXXII, menses ...[1]

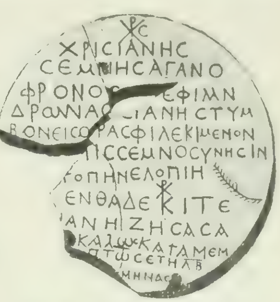
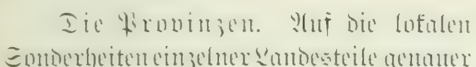


Fig. 69. Sarkophagdiskus der Chrysiana (Syrakus).


Die Provinzen. Auf die lokalen Sonderheiten einzelner Landesteile genauer einzugehen wäre Sache eines epigraphischen Handbuches. Nicht unberücksichtigt bleiben dürfen aber einzelne große Ländergruppen. Allen voran — der Masse des Überlieferten gemäß — stehen die griechischsprechenden Teile der damaligen Welt, namentlich

§ 105. Griechenland und Kleinasien. Was selbst Rom nicht besaß — oberirdische Friedhöfe vor Diokletian, das gab es in Asien (Phrygien). Die Inschriften dieser Nekropolen des zweiten und dritten Jahrhunderts sind im allgemeinen kryptochristlich, d. h. ohne besondere christliche Kennzeichen. Ausnahmen, wie die Aberkios- und Alexanderstele sind selten. Später kamen die Formeln: *Κύριε μνήσθητι, ἐκοιμήθη ὁ δοῦλος τοῦ θεοῦ*, die sich auch nach Ägypten verpflanzten; es fehlt aber fast immer die abendländische Angabe der Depositionstage, sowie jede Darstellung von Symbolen mit Ausnahme der Palme.[2] Das Monogramm kommt im dritten Jahrhundert (selten) vor,[3] das Kreuz nicht vor dem vierten. Das älteste Beispiel einer offenen Bezeichnung als Christ datiert vom Jahre 279; von da ab öfter in der Form: *Χρηστιανοὶ χρηστιανῷ:*

[1] RQS 1897, 1 ff. Der Text lautet: *Χριστός. — | Χρυσιάνης | σεμνῆς ἀγανό|φρονος, φίλε, φιλάν|δρου Μασσ|ιάνης τύμ|βον εἰσορᾷς, φίλε, κείμενον | [χ]ρηστῆς σεμνοσύνης αν | . . . . . . πο. — Πηνελοπείη | ἐνθάδε . . . . κῖτε Χρυσ|ιάνη, ζήσασα καλῶς καὶ ἀμίαντος ἔτη λβ', | μῆνας . . . .*

[2] Beispiel im Journal of hellenic studies IV 429.

[3] CIG 9260.

χρηστιανοὶ χρηστιανῇ: χρηστιανοῖς.[1] Auch nehmen die Grabdrohungen, von denen noch die Rede sein wird, christliche Prägungen an, insonderheit die vielerörterte Form: *ἔσται αὐτῷ πρὸς τὸν θεόν* oder *δώσει θεῷ λόγον.*[2] Die Parformel wendet sich nach orientalischer Weise analog dem heidnischen *χαῖρε, ὑγίαινε* vielfach an die Überlebenden, weicht also von der römischen Praxis ab: *εἰρήνη τοῖς παραγοῦσιν, εἰρήνη πᾶσιν.*[3] Auch das heidnische *οὐδεὶς ἀθάνατος* kehrt in der Formel wieder: *βλέπε δὲ ὁ ἀναγινώσκων ὅτι ὁ θάνατος πᾶσιν ἡτύμαστε.*[4] Für die christliche Gruft kommen außer dem indifferenten *τόπος* (Isaurien, Kilikien) und dem stereotyp einleitenden *κατάθεσις* die spezifischen Ausdrücke *κοιμητήριον* (als Einzelgrab), *κοίμησις*, auch einmal *ἀνάπαυσις*[5] vor; dazu die in Griechenland und Kleinasien üblichen, in christlicher Zeit beiderseits gebrauchten Termini: *σῆμα, μνῆμα, μνημεῖον, μεμόριον, τύμβος, τάφος, θέσις, σόρος, πύελος, τίτλος, βωμός* (Phrygien) und sogar *ἡρῷον*. Von den oben S. 191 Note 1 erwähnten Termini noch *στήλη* und *θήκη*. Die Nomenklatur ist wie überall erst heidnisch und jüdisch, später christlich. In älterer Zeit die allgemeinen Epitheta: *γλυκύτατος, ποθεινότατος, προσφιλέστατος, σεμνότατος*, in byzantinischer Zeit christlich: *ἁμαρτωλός, φιλόχριστος*, für den Klerus *ὁσιώτατος, ἁγιώτατος, θεοφιλέστατος, θεοσεβέστατος*; dabei offene Betonung der *ἁγία Τριάς*, der *καθολικὴ ἐκκλησία* und reiche Auswahl kirchlicher Titulatur, für die § 113 zu vergleichen ist.

§ 106. Ägyptens (und Syriens) griechische tituli werden vielfach durch die Doxologie oder die Formeln: *εἷς θεὸς ὁ βοηθῶν (ἀμήν); εἷς θεὸς μνημεῖον, Κύριε* (meist *ΚΕ*) *ἀνάπαυσον τὴν ψυχήν* eingeleitet. Die Sigle *ΧΜΓ* ist nicht selten, ebenso das

[1] CIG 5857g. 3865l. 3857p. CIA 3525. 3435 etc. Die Termini *φιλῶν, ἀδελφοί* (vgl. de Rossi RS I 105 ff.), *ἱερέων* etc. ohne nähere Angaben sind nicht schlechthin christlich, da auch bei den Mysten üblich; für das auf Cos und Umgebung sowie in Carien heimische *Νίκη τοῦ δεῖνος* (*τῶν δεινῶν*) siehe Hirschfeld im **Philologus 1891, 430 ff.**

[2] Vgl. F. Cumont, Mélanges d'archéol. 1895, 254 f.

[3] Beispiele nach abendländischer Art selten CIG 9274 aus Tralles und n. 9278 mit der Wendung *μετὰ τῶν δικαίων*.

[4] Bull. de corresp. hell. XVII 289.

[5] Perrot, Exploration arch. de la Galatie 293. — In Mazedonien die stereotype Formel: *κοίμησις ἕως ἀναστάσεως*.

ἐν εἰρήνῃ im römischen Sinne; der Tote wird *ὁ μακάριος* angesprochen; außer *ἐπ' ἀγαθῷ* liest man häufig das *οὐδεὶς ἀθάνατος*. Als Muster des ausgebildeten Formulars gelte die S. 216 f. zitierte Inschrift des Schenudi. Noch gleichzeitig mit der Übung, griechische Grabschriften zu setzen, begann man mit gemischt griechisch-koptischen. Es bilden dann in der Regel die genannten allgemeinen Formeln die griechische Einleitung, die weitere Inschrift ist koptisch bis auf den Schluß, der zuweilen wieder griechisch ausklingt.

Die jüngeren rein koptischen Grabschriften sind häufig in Dialekten abgefaßt, von denen einige noch gar nicht erforscht sind. Eine in 23 Linien und schönen Zügen gemeißelte sahidische Grabschrift des *ΠΑΠΑ ΙЄΡΗΜΙΑϹ*, der am 16. Tobe starb und dem sein Bruder *ΠΑϹΟΝ ΑΝΤΡЄΑϹ*, wie es scheint, das Denkmal errichtete, enthält die Anrufung vieler Heiliger, darunter Apollo, Phib und Anūp![1] Die hier abgebildete Inschrift des zehnten Jahrhunderts mit dem Text „der Tag, an dem Dschafur entschlief, Taoplis 8" und dem palmzweigflankierten Monogramm erlangte eine gewisse Berühmtheit, weil sie sich auf dem Revers jener Skulptur der Isis mit dem Horuskinde befindet, die von Evers als koptische Madonna angesprochen wurde.

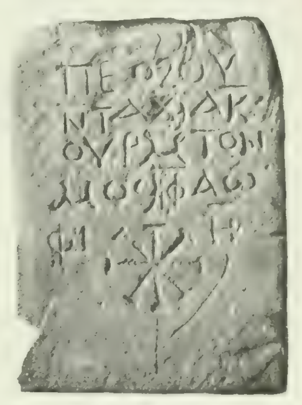


Fig. 70. Koptische Stele aus Esneh. (Mus. v. Kairo.)

§ 107. Gallien (Germanien). Das gallische Formular entwickelte sich ähnlich dem römischen, hinter dem es aber durchschnittlich um etwa ein Jahrhundert stets zurückbleibt. Man vgl. die Tabelle unten § 109. Der in Rom so häufige Terminus depositus ist äußerst selten, um so öfter: hic requiescit, hic jacet, in hoc tumulo conditur (requiescit) als Einleitung. Depositio mit dem Genetiv liest man auf drei datierten Inschriften (334 und 405) recessit für „starb" auf solchen vom J. 347–489; decessit 378, obiit 422–632, transiit 466 und später. Der Glaube an die

[1] Crum, Coptic Monuments 76 n. 8319.

Auferstehung wird wiederholt betont, mitunter durch die einleitenden Worte: hic requiescit in spe resurrectionis (misericordiae Christi; vitae aeternae). Im übrigen sind gewisse Formulare bestimmten Gegenden eigen. Vienne: surrecturus in XPO; voluntas; bonaememorius; aptus. Marseille: recessit. Toulouse: requievit in pace. Amiens: ubi fecit (november dies . . .). Arles und Vaison: pax tecum usf. Als germanische Sonderheit ist der Ausdruck pro caritate (Trier, daselbst auch »titulum ponere«) zu erwähnen. Öfter als in Gallien beginnen die Titel hier mit hic iacet, was auch für England gilt, wo die Inschriften (keltisch, runisch, angelsächsisch, lateinisch), ausgenommen das Kreuz, überhaupt keine Symbole kennen und eine sehr spärliche Nomenklatur und Titulatur aufweisen. Erst im Mittelalter treten hoch im Norden Symbole und Acclamationen auf.

§ 108. Afrika ist die Heimat der auf den kirchlichen Frieden bezogenen Parformel: vixit in pace. Die Inschriften heißen gelegentlich memoria (auch mensa). In Sitifis, Portus magnus, Orléansville ist praecessit heimisch, anderwärts decessit, discessit, allenthalben das Attribut der Zugehörigkeit zur Kirche: fidelis. Außer der donatistischen Acclamation Deo laudes kommen vor einigemal in hoc signum (!) semper vinces, öfters in Deo vivas, vivat Deo, spes in Deo (apud Christum), utere in Christo. Höchst selten sind die uralten römischen Symbole Fisch und Anker, um so öfter Kreuz und Monogramm.

§ 109. Symbole und Bilder. Im Buche über die altchristliche Malerei wird ausführlicher die Rede sein von den Symbolen der Sepulkraldenkmäler. Als Anhaltspunkt mag folgender aus den datierten Inschriften Roms und Galliens gewonnener Vergleich dienen,[1] aus dem man ersieht, daß in den ersten drei Jahrhunderten Fisch, Anker und Taube die christliche Symbolik einleiten. Zu bemerken ist, daß auch schon das Kreuz auf undatierten Katakombeninschriften vom zweiten Jahrhundert ab vorkommt und zwar sowohl als crux immissa +, als auch in der Tauform, welch letztere gern zwischen die Buchstaben des Namens eingeschoben wurde, z. B. *ΠΟΝ* Τ *ΥCΙΟΥ*.[2]

[1] Vgl. Le Blant, Manuel p. 29 und Nouveau recueil p. 11.

[2] G. Wilpert, La croce sui monumenti delle catacombe. NB 1902, 5 ff.

Symbol	Rom	Gallien
Anker, Fisch	Charakteristisch für die Inschriften der beiden ersten Jahrhunderte	Älteste Inschriften. Der Fisch aber auch noch im 5.–7. Jahrh. einschl.
Taube	268 bis sechstes Jahrh.	378–631
☧	298? 323–451 oder 474	347–493
A Ω	355? 360–509	377–547
⳨	355 bis Mitte des 6. Jahrh.	400–525 oder 540
+	375? 407–527. Am Eingang monumentaler Inschriften schon etwas früher; am Eingang der Grabtitel erst im 5. Jahrh.	448 bis ins 7. Jahrh. Am Anfang der Grabtitel bis nach 585.
Henkelkelch	391–472 od. 439.	450–563 ca.

Symbole werden auf Inschriften mit Vorliebe verwandt, zunächst als ideographische Zeichen der Arkandisziplin, nur dem Eingeweihten verständlich. So erscheinen unter der Inschrift eines der ältesten Sarkophage Roms, des der Livia Primitiva (jetzt im Louvre), neben der Mittelfigur des hl. Hirten Fisch und Anker.

Die Stele der Licinia Amias vom Vatikan (jetzt Museum Kircherianum) zeigt den von zwei Fischen flankierten Anker und darüber die dem Eingeweihten verständliche Erklärung *ΙΧΘΥC · ΖΩΝΤΩΝ* „Fisch der Lebenden". Aus symmetrischen Gründen bildete man hier den Fisch zweimal, und doch schrieb der Lapicide den Singular auf die Inschrift, gemäß der akrostichischen Bedeutung des Wortes *ἰχθύς* = *Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστὸς) Θ(εοῦ) Υ(ἱὸς) Σ(ωτήρ)*, Jesus Christus Gottes Sohn Erlöser. In diesem Sinne erblickt man auf zahlreichen der ältesten Katakombentitel das Bild des Fisches, ferner den Hoffnungsanker, als Bild der Seele die Taube oder eine betende Gestalt (Orans), letztere gelegentlich im Paradiese, das durch Palmbäume, Blumen 2c. angedeutet wird, während der bloße Palmzweig oder Kranz ein Zeichen des Sieges zu sein pflegt. (Fig. 68.) Vgl. §§ 127–129 und 133 ff.

§ 110. Acclamationen. Für das Grabschriftenwesen der römischen Kaiserzeit sind die Zurufe charakteristisch, mit welchen die

Inschriften sich entweder an die Vorübergehenden oder an die Verstorbenen wenden: valebis hospes, vive; opto ut sis felicior; have et vale, quae optas eveniant tibi et tuis; viator audi, si libet, intus veni;



Fig. 68. Grabstein des Kindes Felix (Mus. v. Campo Santo).[1]

bene sit tibi; bene vive, aequo animo vive; siste gradum, quaeso, verbaque pauca lege; sit tibi terra levis (S · T · T · L); *εὐψύχει, οὐδεὶς ἀθάνατος, καὶ ὁ Ἡρακλῆς ἀπέθανε, χαῖρε, χ. ἥρως, χ. καὶ σύ, παροδῖτα χ., ἐπὶ τοῦ δεῖνι, εὐπλοεῖ, μνήμης χάριν.* Einige dieser Ausdrücke, namentlich die Trostworte: die Erde sei dir leicht, niemand ist unsterblich, lebe wohl, fanden auch im christlichen Formular gelegentlich noch ein Plätzchen. Aus anderen leuchtet grell die ganze Hoffnungslosigkeit der heidnischen Jenseitsidee hervor, andere wiederum predigen krassen Genuß, da nach dem Tode alles vorbei sei, viele beschränken sich auf den Ausdruck der Trauer, und die meisten schweigen sich ganz aus. In jüngerer Zeit unter neuplatonischem oder christlichem Einfluß erscheint zuweilen auch ein Gebet, z. B. CIL III 754; VI 21521, 23295 usw.[2]

Die christlichen Acclamationen unterscheiden sich von den heidnischen durch die bestimmte Heilsgewißheit, die aus ihnen spricht. Man unterscheidet die eigentlichen Acclamationen, d. i. kürzere an die Verstorbenen gerichtete Anrufe, und Acclamationen im weiteren Sinne, längere Wunschformeln meist mit Gebetscharakter.[3]

Acclamationen im engeren Sinne des Wortes sind zunächst die Paxformel und die Refrigeriumformel. Der Zuruf IN PACE

[1] RQS 1891, 349. »Felix qui b(ixit) annu(m) d(ies) n(umero) 28 d(e)p(ositus) 5 idus iulias.«

[2] Beispiele bei C. M. Kaufmann, Die Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer nach den Sepulkralinschriften. Freiburg 1897 passim.

[3] J. P. Kirsch, Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabschriften. Köln 1897; Kaufmann, Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler a. a. O. 41 ff.; Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de Liturgie. Paris 1903 s. v.

findet sich vom ersten Jahrhundert ab sehr häufig und zwar in der Bedeutung „im (himmlischen) Frieden“, was klar aus dem erweiterten Formular hervorgeht. Wenn heidnische Inschriften — in höchst seltenen Fällen — die Acclamation pax tecum aeterna, paci Hoctaviaes (= Octaviae) führen, so meinen sie den Grabesfrieden, die Ruhe der domus aeternalis. Einige Verwandtschaft zeigen dagegen jüdische Grabtitel, auf denen die Ausdrücke *ἐν εἰρήνῃ ἡ κοίμησις αὐτοῦ, κοίμησις ἐν εἰρήνῃ* und שלום keineswegs selten sind. Die ältesten Grabschriften (S. Priscilla) sagen *εἰρήνη σοι,* pax tecum, pax tibi, meist im Anschluß an den Namen des Verstorbenen PAX TECVM VALERIA. Bisweilen steht pax am Ende und dann der Name im Dativ. Schon vom Ende des zweiten Jahrh. ab wird die Formel ausführlicher: pax tecum in Domino, pax tibi a Deo, pax vobis in Deo, *εἰρήνη ἐν κυρίῳ,* pax ispirito tuo. Im dritten Jahrh. treten dann neben der älteren Form die Wendungen auf: te in pace, te cum pace, *εἰρήνη σου τῇ ψυχῇ* und namentlich das stereotype in pace, vivas in pace;[1] noch jünger ist die Wendung cum bona pace, die man u. a. auf einem datierten Titel des Jahres 469 liest. An Stelle oder neben die Formel tritt häufig ein symbolischer Ölzweig, meist im Schnabel eines Täubchens.

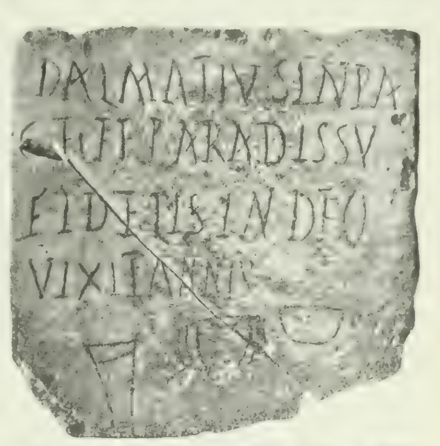


Fig. 69. Grabschrift aus Karthago (Mus. S. Louis).

Eine der wenigen Grabschriften, welche vor Konstantin ausdrücklich vom Frieden, in den der Körper einging, reden, ist die S. 220 in der Note erwähnte der Severa aus der Zeit 296—302, wo es u. a. heißt: fecit mansionem in pace quietam sibi suisque memor, quo membra dulcia somno per longum tempus factori et iudici servet . . . Jüngere Titel reden gelegentlich auch

[1] Auch auf antiken Trinkgläsern findet sich diese Formel häufig, doch läßt sich nicht immer feststellen, wann sie auf Lebende, wann auf Tote zu beziehen ist: letzteres z. B., wenn es sich um Gläser handelt, die ausschließlich bei der Totenfeier dienten.

wohl vom Frieden, den die Gemeinschaft des Glaubens gewährt, vixit in pace fidelis,[1] in pace et fide constitutus,[2] qui decessit in pace fidei catholicae.[3] Vom äußeren — durch Verfolgung nicht getrübten — Kirchenfrieden reden dagegen die afrikanischen Grabschriften, wenn sie die Wendungen vixit in pace, *ζήσασα ἐν εἰρήνῃ* u. dgl. gebrauchen. Afrikanische Titel, welche die Parformel im römischen Sinne aufweisen, wie der S. 213 abgebildete (in pace et paradissu) und fast sämtliche Mosaikinschriften von Thabraca, beziehen sich zum Teil auf Eingewanderte, worauf sich umgekehrt de Rossi auch bezüglich der römisch-italischen Ausnahmen beruft.[4] Orientalische Grabschriften rufen, wie § 105 zu ersehen, im Gegensatz zu allen bisherigen ihren Friedenswunsch den Überlebenden zu.

Eine andere vorkonstantinische Acclamation, wie die Parformel zugleich zum festen Bestand der ältesten Liturgie gehörig, knüpft an das refrigerium, den paradiesischen „Ort der Erfrischung" an: Secunda esto in refrigerio; dulcissimo Antistheni coniugi suo refrigerium; in refrigerio anima tua, Victorine; oder mit Anwendung des Verbums refrigerare: Bolosa, Deus tibi refrigeret; refrigera Deus animam liest man häufig, noch öfter, namentlich auch in Afrika spiritum tuum Deus refrigeret. Auch Verbindungen wie: in pacem et in refrigerium kommen vor.[5]

in bono. Seit dem dritten Jahrhundert wird das selige Jenseits auch einfach durch bonum, das Gute an sich, umschrieben: Felix in pace, spiritus tuus in bono.

εἰς ἀγάπην „zum (himmlischen) Liebesmahle"; bisher nur einmal auf einer römischen Grabschrift des vierten Jahrhunderts.[6]

lux. Eine weitere Umschreibung kennzeichnet das Paradies als Lichtstätte. Aeterna tibi lux, Timothea, in Christo; *ἐν τόπῳ φωτεινῷ, ἐν τόπῳ ἀναψύξεως.*[7]

[1] Z. B. IVR I 227 anni 401.

[2] Bottari, RS III 59.

[3] IVR I 351.

[4] Vgl. Spicilegium Solesmense IV 511 ff. Zahlreiche Beispiele im CIL VIII. — Der Stein des Dalmatius gehört zu den ältesten christl. Denkmälern Karthagos.

[5] Kirsch a. a. O. — Zu den heidnischen Anklängen auf ägyptischem Boden vgl. meine Jenseitsdenkmäler 57—60.

[6] NB 1903, 56. Eine Inschrift bei Boldetti, Osserv. 371: IN AGAPE.

[7] Heidnische Analogien vgl. meine Jenseitsdenkmäler 71 ff.

cum sanctis, inter sanctos: Anastasi, in pace cum sanctis, inter sanctos; *μετὰ τῶν ἁγίων, μετὰ τῶν δικαίων*. In Ägypten und im Orient überhaupt: *ἐν κόλποις Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ*.

in Deo. Die Summe gleichsam aller Acclamationen liegt in der einfachen Anrufung Gottes oder Christi, zuweilen verbunden mit weiteren Zurufen: Mercurius Constantiae filiae in Domino; Augurine, in Dom(ino) et Iesu Christo (drittes Jahrhundert); *ὁ κύριος μετά σου· Χριστὸς μετά σου*. Am häufigsten vivas in in Deo: *ζήσῃς ἐν θεῷ, ζ. ἐν κυρίῳ Χριστῷ* in zahlreichen Varianten oft unter Benutzung der Sigle ☧. Eine besonders schöne Formel zeichnet das koptische Formular aus, wenn es (wie auch sonst im Orient) heißt: *IC XC BOHΘЄI* Jesus Christus hilf! Im Orient ist denn auch die eigentliche Heimat der Wendungen *IC XC NIKA* und *ΘЄOY XAP XMΓ* Jesus Christus siegt; Gott zulieb (*χάριν*) Ch(ristus), M(ichael), G(abriel)![1] Ein einziges Mal nachgewiesen ist der Ausruf folgender Inschrift aus den Ausgrabungen von Tor Marancia (Domitilla): solus Deus animam tuam defendat Alexandre.

Statt der Verbindungen vivas, sis, sit u. dgl. häufig bei vielen dieser Acclamationen requiescere (spiritus tuus requiescat in Deo), quiescere (in bonu quiescat) und seit dem vierten Jahrh. hic requiescit in pace. Auch dormire ist in Wendungen wie dormi in pace meist nicht auf den Todesschlaf, sondern auf die quies, pax im seligen Jenseits bezogen,[2] so z. B. auf koptischen Titeln mit der stereotypen Phrase: *ὁ θεὸς ἀναπαύσῃ τὴν ψυχήν* . . . Gott laß ruhen die Seele des . . . Jüngere Inschriften sagen: hic requiescit in somno pacis; in Afrika häufig: precessit (in pace dominica). Ein weiter sehr beliebter Ausdruck ist suscipere, accipere. So schließt ein Epitaph des dritten Jahrhunderts (S. Callisto): suscipeantur in pace, ein anderes sagt: Ursula accepta sis in Christo; sehr selten dagegen (als Acclamation): resurge in Christo (Gallien).

[1] Vgl. Bull. 1870, 25 ff. u. 115 ff. — Auf Bleistempeln jüngerer Zeit auch XE IVBA (Christe iuva), XPE ADIVVA sowie das substantivische BA zu seiten des Monogramms = *Βοήθεια*. Vgl. RQS 1895, 507–512.

[2] Vgl. das heidnische carpens quietem Elysiam bei Statius, Silvae II, 7.

Acclamationen von größerem Umfang entstanden entweder aus der Verbindung einer Reihe der genannten Zurufe oder aber durch Entwicklung derselben zu ausführlichen Gebeten, die entweder an die Heiligen oder an Gott zugunsten der Dahingeschiedenen gerichtet sind und die großenteils an das liturgische Formular ihrer Zeit anknüpfen, in manchen Fällen diesem wörtlich entnommen sind. Eine ganze Reihe dieser Gebete beginnt mit den empfehlenden Worten *Μνήσθητι ὁ θεὸς τοῦ δούλου σου*. Eine bei den Ölberg-katakomben gefundene Mosaikinschrift (schwarz auf weiß) empfiehlt Christo die Verstorbene Susanna in einer an heidnische Columbarientitel erinnernden Umrahmung:[1]

X Є MNHCΘHTI
THC ΔOV
ΛHC COV
ZANNAC

Geradezu ein noch heute in der griechischen Liturgie übliches Totengebet gibt mit einigen Steinmetzfehlern, Auslassungen und Umstellungen, worauf mich Dr. A. Baumstark aufmerksam macht, die folgende zu Kairo entdeckte Grabschrift wieder.[2]

+ *Ἐν ὀνόματι τοῦ Πατρὸς καί τοῦ Υἱοῦ καὶ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, Ἀμήν. Ὁ θεὸς τῶν πνευμάτων καὶ πάσης σαρκὸς, ὁ τὸν θάνατον κα- ταργήσας καὶ τὸν Ἅδην καταπατήσας καὶ ζωὴν τῷ κόσμῳ χαρισάμενος ἀνά- παυσον τὴν ψυχήν μου τήνδε παπᾶ Σινέ- θη τοcεινε ἐν κόλποις Ἀβραὰμ καὶ Ἰσαὰκ καὶ Ἰακώβ, ἐν τόπῳ φωτεινῷ, ἐν τό- πῳ ἀναψύξεως, ἔνθα ἀπέδρα ὀδύνη καὶ λύπη καὶ στεναγμός. Πᾶν ἁμάρτημα παρ' αὐτοῦ πραχθὲν λόγῳ ἔργῳ ἢ κα- τὰ διάνοιαν, ὡς ἀγαθὸς καὶ φιλάν- θρωπος θεὸς, συγ- χώρησον ὅτι οὐκ ἔστιν ἄνθρωπος ὃς ζήσε- ται καὶ οὐχ ἁμαρτήσει· σὺ γὰρ μόνος Θεὸς καὶ πάσης ἁμαρτίας ἐκτὸς ὑπάρχεις. καὶ ἡ δικαιοσύνη σου ἡ ἀλήθεια· σὺ γὰρ εἶ ἀνά- παυσον τὴν ψυχὴν τήνδε παπᾶ Σινέ- θη τοcεινε καὶ ἡ ἀνάστασις, καὶ σοὶ τὴν δόξαν ἀναπέμπομεν, τῷ Πατρὶ καὶ τῷ Υἱῷ καὶ τῷ Ἁγίῳ Πνεύματι, Ἀμήν*

[1] Zeitschr. des deutsch. Paläst.-Ver. 1889, 195.

[2] Melanges d'archéologie et d'epigraphie 1892, 582 ff.

In Übersetzung: Im Namen des V. u. d. S. u. d. Hl. G. Amen. Der Gott des Geistes und jeglichen Fleisches, der den Tod überwunden und den Hades mit Füßen getreten, und der Welt Leben gnädig verliehen, lasse zur Ruhe gelangen diese meine Seele des Vaters Schenudi im Schoße Abrahams, Isaaks und Jakobs, an lichter Stätte, an der Stätte der Erfrischung, wo Leid, Schmerz und Jammer entschwunden sind. Verzeihe ihm als gütiger und menschenliebender Gott jeden Fehler, den er in Wort, Tat oder Gedanken begangen; gibt es doch keinen Erdenlebenden, der nicht sündigte. Denn du bist allein Gott und frei von jeder Sünde und deine Gerechtigkeit . . . . die Wahrheit. Denn du bist . . . (lasse zur Ruhe gelangen diese Seele des Vaters Schenudi) und die Auferstehung, und zu dir senden wir unsern Lobpreis dem Vater und dem Sohne und dem hl. Geiste. Amen. Das Grabgebet schließt mit dem Datum und der Bitte des „Schreibers": *Σῶτηρ, ἀνάπαυσον καὶ τὸν γράψαντα.*

§ 111. Anatheme.[1] Nahe verwandt mit den Acclamationen sind die auf die Sicherheit und den Schutz des Grabes hinzielenden Anrufe. Im Orient häufig, wo Grabraub und Eigentumsverletzung seit alters an der Tagesordnung waren, zählen sie im Abendlande namentlich in der ersten Periode der Kirchengeschichte zu den Seltenheiten, weil einerseits zur Zeit der Katakomben eine eigentliche Beraubung der Gräber nicht leicht zu fürchten, anderseits eine Hauptform der Grabverletzung, die superimpositio eines Körpers auf einen bereits bestatteten, fast ausgeschlossen war. So trifft man in diesen Grüften nicht einmal die stereotype heidnische Formel H · M · D · M · ABE = hoc monumento dolus malus abesto. Die jüngeren meist in die Form eines Protestes gekleideten Anatheme richten sich an alle Grabbesucher.

[1] Ein Denkstein des assyrischen Königs Sargon (722–705 v. Chr.), der in den Ruinen von Kition (Larnaka) gefunden wurde und jetzt unter den vorderasiatischen Altertümern der kgl. Museen zu Berlin (n. 968) sich befindet, schließt: „Wer aber den Standort der Stele verändert, dieselbe zerstört oder meinen Namenszug auskratzt: die großen Götter, deren Namen in dieser Inschrift verkündet sind, und die Götter, welche inmitten des weiten Meeres wohnen, sollen ihn verfluchen und seinen Namen und seinen Samen vertilgen. Mit Hungersnot und Pest sollen die Bewohner seines Landes geschlagen werden. Seinem Feinde gegenüber soll er gefesselt sitzen, vor seinen Augen soll sein Land zerbrochen werden." Beispiele heidnischer Grabanatheme bei E. Rohde, Psyche. Freiburg 1894, 630 f. in den Noten.

Sie lassen mitunter an Schärfe nichts zu wünschen übrig. Sogar der Tag des Gerichts, des Judas' Verrat wird dem Frevler vorgehalten: coniuro vos per tremendum diem iudicii ut hanc sepulturam nulli violent;[1] si quis hunc sepulchrum violaverit partem habeat cum Juda traditore;[2] oder gar male pereat, insepultus iaceat, non resurgat.[3] In so schroffe Form prägte man aber die „Grabflüche" erst in nachkonstantinischer Zeit. Man begnügte sich im allgemeinen mit einfacheren und ruhigeren Formeln, wie:

ADIVRO VOS PER CHRISTVM
NE MIHI AB ALIQVO VIO
LENTIAM FIAT ET NE SEPVL
CRVM MEVM VIOLETVR[4]

und fügte eventuell im Anschluß an wiederholte gesetzliche Bestimmungen[5] das Strafmaß bei, in der Weise: si quis super hoc corpus alium corpus ponere voluerit inferet eclesiae argenti p X bezw. inferat aeclesiae Salon(itanae) argenti libras quinquaginta (Salona); dabit fisco auri pondo duo sine mora (Portogruaro). Die berühmte Stele des phrygischen (Bischofs?) Aberkios schließt mit der Aufforderung: „es soll niemand in mein Grab einen anderen legen; tut es einer dennoch, so zahle er dem römischen Ärar 2000 und meiner braven Vaterstadt Hieropolis 1000 Denare in Gold."[6]

[1] Reinesius, Syntagma inscr. ant., class. XX n. 435.

[2] Gori, Inscript. Etrur. III 105; Aringhi RS II 174

[3] Bosio RS 436; noch schärfer CIL V 2 n. 5415. — Zur Entweihung durch superimpositio vgl. auch die Grabschrift des Clematius in S. Ursula in Köln § 117.

[4] IVR I 331 n. 722.

[5] Gegen den Grabräuber (τυμβωρύχος) richten sich seit Solon (Cicero, De lege 2, 64) zahlreiche Reskripte, namentlich auch der Kaiser im vierten Jahrhundert. Codex Theodos. IX 17.

[6] Die 1882 von Ramsay entdeckte Stele des Alexander (Jahr 300 der phrygischen Ära = 216) schließt mit denselben Worten; auch ihre einleitende Phrase entspricht der Aberkiosinschrift. Zahlreiche Beispiele bei J. Ritter, De compositione titul. christ. I 36 ff.; ferner in dem S. 100 angeführten Werk von Ramsay, The cities etc. passim und in den Inschriftencorpora, z. B. CIL III 2654. 2666. 2704. 6399. V 5415. 8721 ff. X 178 f. 760 f. 1193. 4539. XI 322. 325. 329. CIG IV 9298. 9473. 9802 usf. Vgl. die 80 Epigramme des hl. Gregor v. Nazianz gegen die Grabräuber Migne PG XXXVIII 99 ff.

Vielleicht stehen mit der genannten Sitte gewisse Schutzverse über den Grabtüren in Zusammenhang, wie man sie gelegentlich im Orient antrifft. Ein abendländisches Beispiel dafür über der Eingangswand einer Grabkammer zu Kertsch (Fig. 70) ruft den Schutz Gottes mit den Worten des Psalmisten 120, 7 f. herab: *Κύριος φυλάξ(ε)ι σε ἀπὸ πα(ν)τὸς κακοῦ, φυλάξ(ε)ι τὴν ψυχήν σου ὁ κύρ(ι)ος. Κύρ(ιος) φυλά(ξει) τὴν εἴσοδόν σου καὶ τὴν ἔξοδόν σου ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ (ἕω)ς τοῦ (αἰ)ῶνος.*[1]

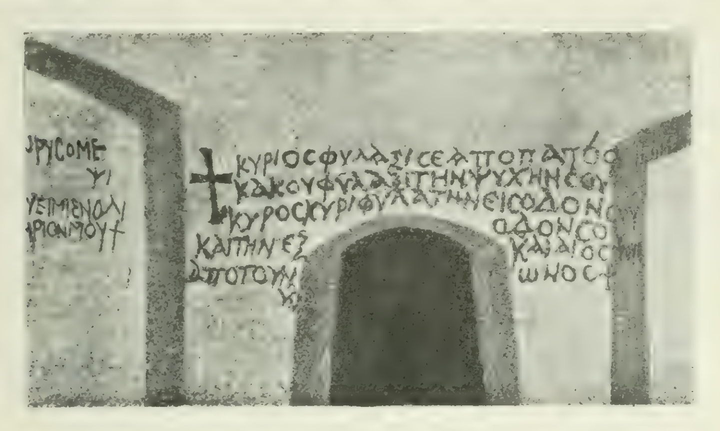


Fig. 70. Türinschrift einer Grabkammer am Mithridatesberg (Kertsch).

§ 112. Kauf- und Schenkungsvermerke. Soweit Katakombentitel den Erwerb eines Grabes vom Fossor (locus emptus a fossore) oder vom gezahlten Preis betonen (pretium datum fossori), stammen sie aus der letzten Periode der Benutzung dieser Nekropolen; eine ältere Inschrift mit dem Schenkungsvermerk EX · INDVLGENTIA · FLAVIAE · DOMITILLAE[2] ist leider verloren gegangen. Die S. 194 abgebildete Inschrift der Zita vom Jahre 391 enthält den Kaufvermerk über ein vierteiliges Grab. Ein anderes Beispiel ist die des Artemisius, der sich in Gegenwart der Gräber Severus und Laurentius vom Fossor Hilarius einen Bisomus zum angegebenen Preise erstand. Im Capitolinischen und im Lateranensischen Museum (X 29) befinden sich die Originalteile dieses keineswegs klassischen Epitaphs:

[1] RQS 1894, 64.
[2] RS I 267.

EMPTVM LOCVM AB AR
TAEMISIVM VISOMVM
HOC EST ET PRAETIVM
DATVM FOSSORI HILA
RO ID EST FOL N̄ ✕d PRAE
SENTIA SEVERI FOSS ET LAVRENT[1]

§ 113. **Hierarchische Notizen.** So selbstverständlich es erscheint, wenn das entwickeltere altchristliche Formular verwandtschaftliche und berufliche Angaben ganz wie bei den Heiden gelegentlich miterwähnt, so bedeutsam gestalten sich derartige kurze Notizen, wenn es sich um hierarchische Angaben handelt. Am bemerkenswertesten in dieser Hinsicht sind die **Papstgrabmäler**. Die ältesten birgt die ehrwürdige Katakombe des hl. Callist:

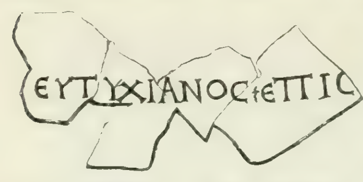


Fig. 71 Grabschrift des Papstes Eutychianus († 283)

ΑΝΤΕΡϹϽϹ · ЄΠΙ = *Ἀντέρως ἐπί(σκοπος).*
ΦΑΒΙΑΝΟϹ · ЄΠΙ · M̄P̄ = *Φαβιανὸς ἐπί(σκοπος) μάρτυρ*
CORNELIVS · MARTYR EP · = *Cornelius martyr ep(iscopus).*
ΛΟΥΚΙϹ = *Λούκιος . . .*
ЄΥΤΥΧΙΑΝΟϹ · ЄΠΙϹ = *Εὐτυχιανὸς ἐπίσ(κοπος)*
Γ(αίο) Υ · ЄΠΙ[σκόπου] ΚΑΘ · = *Γαίου ἐπισκόπου καθάτεσις*
(ΠΡΟ · Ι ·)ΚΑΛ ΜΑΙϹϽ(ν) *πρὸ 1 καλ. μαίων.*

Mit Ausnahme der dritten und letzten, denen eigene Grabkapellen reserviert waren, stammen sämtliche Inschriften aus der Papstgruft. Ein gleichfalls in der Papstgruft untergebrachtes Fragment *ΟΥΡΒΑΝΟϹ* Є oder *Θ* (= *θεοῦ δοῦλος*) bezieht sich vielleicht auf den Papst gleichen Namens. Von den Inschriften der ersten Papstgruft am Vatikan ist uns keine erhalten geblieben; ein im 16. Jahrh. beim Umbau von S. Peter gefundenes Fragment, welches den Namen LINVS trug und verloren ging, gab

[1] Weiteres Material a. a. O. III 542 ff. und Bull. 1887, 73 ff. — Zu der auf die Marmorschranke eines Arcosols gemeißelten Inschrift über die Errichtung eines Doppelcubiculums mit Arcosolien und Luminare durch den Diakon Severus und mit Erlaubnis des Papstes Marcellinus vgl. IVR I p. CXV.

wahrscheinlich nur die beiden Endsilben eines anderen Namens. Kleine Fragmente der Inschriften Bonifacius' II., Gregors des Großen und des Papstes Sabinianus bilden heutzutage die ältesten Denkmäler der vatikanischen Grotten.

Bischofsgrabschriften fehlen in den Katakomben Roms, sind dagegen außerhalb derselben keine Seltenheit. Es sei erinnert an die Altarinschrift des hl. Alexander beim gleichnamigen Cömeterium an der nomentanischen Straße (Seite 180), an die metrische Grabschrift des Bischofs Leo, Gemahls einer Laurentia, an das Epitaph Viktors, eines Sohnes episcopi civitatis Ucresium,[1] einen dem Bischof Dexter von seinen fünf Söhnen gesetzten Denkstein aus Chiusi (anno 322),[2] die Aberkiosstele usf.(?) Aus Brescia stammt folgendes sehr interessante Denkmal, welches dem Flavius Latinus (der 3 Jahre sieben Monate Bischof, 15 Jahre Priester, 12 Jahre Lektor war), der Latinilla und dem Lektor Macrinus von einer Nichte errichtet ward:

FL · LATINO · EPISCOPO
AN · III · M · VII · PRAESB
AN · XV · EXORC · AN · XII
ET LATINILLAE · ET · FLA
MACRINO · LECTORI
FL · PAVLINA · NEPTIS
B · M · M · P

»Flavio Latino episcopo annos tres menses septem, presbytero annos quindecim, exorcistae annos duodecim, et Latinillae et Flavio Macrino lectori, Flavia Paulina neptis, bonae memoriae monumentum posuit.«[3] Ein Sarkophagdeckel der Lykabettoskirche (ca. fünftes Jahrh.) zu Athen nennt einen sonst ganz unbekannten Bischof Climatius:



[1] IVR I n. 534.

[2] V. Schultze, Katakomben 257.

[3] CIL V 1 n. 4846. Vgl. auch die Grabschrift des Faustinus aus Maktar im Cosmos, Nouvelle Série XV, 104 sowie zahlreiche Belege für die afrikanische Kirche in dem § 36 erwähnten Aufsatze von Künstle, S. 84 ff.

[4] Strzygowski in RQS 1890, 6: *ὁ ἐν ὁσίοις ἐπισκοπήσας Κλημάτιος.*

Priester werden häufig erwähnt; seltener liest man, wie auf einem Steine zu Tropea in Calabrien, die Dignität: presbytera. Gleich S. Valentin war auch ein in S. Callist begrabener Dionysius Priester und Arzt zugleich:

ΔΙΟΝΥϹΙΟΥ
ΙΑΤΡΟΥ
ΠΡΕϹΒΥΤΕΡΟΥ[1]

In S. Agnese finden sich Tituli der Priester Valentinus, Gerontus, Maximus, Celerinus (datiert: 381). Statt presbyter und gelegentlich pastor[2] findet sich auch der Ausdruck minister, ministrator christianus.[3] Besonders wertvoll sind Priesterinschriften, die eigene Titel erwähnen, z. B. locus presbyteri Basili tituli Sabine (aus S. Paul) oder das Epitaph des Romanus vom Jahre 461, wo der Ausdruck sedit in presbiterio vielleicht mit dem kleinen Landbischofssitz sub Augusta (Helena) vor den Toren Roms in Verbindung zu bringen ist.[4] Reste einer 19zeiligen Familiengrabtafel des vierten Jahrhunderts wurden im Paviment der Basilika der hl. Petronilla entdeckt; es kommen darin folgende Fragmente vor:

Zeile 13: . . . . (a) (p)atre (pre)sbytero
14: Crescen(s) (n)epos . . . .
15: (Di)ac(onus) reg(ionis) V (quintæ) (n)epos . . . .
16: nep(os) Marcelli epis(copi) (n)epos Ce . . .
17: (ma)trona presb(yteri) abnepos
18: Basili socrus epis(copi) episcop(i)
19: Ursini Albanens(is).[5]

Fig. 72. Grabstele zu Kirkmadrine (Schottland). 5.–6. Jahrh.

Durch die auch im hohen Norden beliebte Form der Stele zeichnet sich die hier abgebildete schottische Inschrift zweier Priester aus. Sie lautet: A(ω) hic iacent s(an)c(t)i et praecipui sacerdotes id est Viventius et Maiorius. Die Buchstabenform ist diejenige des fünften oder sechsten Jahrhunderts.[6]

[1] Original im Lateranmuseum X 10. [2] Boldetti, Osserv. 415.
[3] Muratori 385. [4] Vgl. Marucchi im NB 1898, 174.
[5] NB 1899, 26. [6] Hübner, Inscr. Brit. christ. 74 n. 205.

Man liest auf römischen Inschriften auch andere kirchliche Grade: Diakon, Subdiakon, Exorzist, Lektor, Akolyth und Fossor. Ein VSTIARIVS, Ostiarier, ist nur auf einer Trierer Inschrift, die jetzt im Mannheimer Museum liegt, nachgewiesen; vielleicht entspricht ihm der Titel mansionarius anderer Inschriften:

MIRAE INNOCENTIAE · ADQ · EXIMIAE
BONITATIS · HIC · REQVIESCIT · LEOPARDVS
LECTOR · DE PVDENTIANA · QVI · VIXIT
ANN XXIV · DEP · VIII · KAL · DEC
RICOMERE · ET · CLEARCO · CON[1]

Auf den griechischen Inschriften Griechenlands und des Orients liest man neben den ältesten Titeln: *πρεσβύτερος, διάκων, ἀναγνώστης*, in jüngerer Zeit folgende (in alphabetischer Anordnung): *ἀντιφωνάριος, ἀρχιδιάκονος (πρωτοδιάκονος), διακονίσσα, ἐπισκεπτίτης, ἡγούμενος (ἱεράτειον), μοναχός, οἰκονόμος, ὀστιάριος, παραμονάριος, παρθενεύσασα, περιοδευτής, πνευματικὸς υἱός*,[2] (*πρεσβύτερος τῶν ἁγίων* 2c.), *πρωτοπρεσβύτερος, πρωτοπρόεδρος*. Ein persönliches, kein kirchliches Verhältnis, gaben die Bezeichnungen alumnus, *τρεπτός* an.

Der Terminus *παρθενεύσασα* entspricht dem römischen virgo Dei, ancilla Dei, virgo sacra, virgo sacrata castimonialis, seltener devota Christo, womit die gottgeweihten Jungfrauen bezeichnet wurden. Eine afrikanische Inschrift des fünften Jahrhunderts besteht aus der schönen Acclamation:

+ IN DEO Vivas
CASTIMOnia
LIS VICToria.[3]

Ein gallisches Epitaph feiert eine an Geist, Glauben und Verdienst reiche Gottesbraut, um deren Hand sich zahlreiche Freier beim Vater bewerben, die aber in glücklicherer Wahl sich Gott vermählte:

[1] Jahr 384 vgl. Marucchi, Éléments I 203 sowie die Indices der verschiedenen Corpora, z. B. CIG n. 9129, 9163, 9165, 9169 usw.

[2] CIG 8855. Der Ausdruck ist noch unaufgeklärt: geistige Verwandtschaft?

[3] Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen 51, woselbst zahlreiche weitere Beispiele. — Zur damnatio memoriae einer virgo Vestalis Maxima und der Ausmeißelung des Namens auf der ihr am 9. Juni 364 gesetzten Ehreninschrift vgl. NB 1899, 178.

HOC IACET IN TVMVLO SACRATA
GEORGIA CHRISTI ET DIVOTA
BONIS MENTE FIDE MERITO
OBQVAM MAGNA PATREM
PREMERET CVM TVRBA
PROCORVM ILLA DEVM
LEGIT FELICIORE TORO[1]

Bei der Basilika der hl. Agnes befand sich ein uraltes Kloster von virgines sacrae. Die Ausgrabungen vom Jahre 1901 haben nun dort eine Grabschrift mit dem seltenen Konsulardatum des Flavius Magnus Aurelius Cassiodorus Senator, also vom Jahre 514 ans Licht gebracht, welche sich auf eine Äbtissin dieses Klosters bezieht, die im Alter von 85 Jahren starb. Die Abkürzung SV dürfte eine Umkehrung von Virgo Sacra sein:

+ HIC REQVIESCIT IN PACE +
SERENA ABBATISSA ❧ SV̄ ❧
QVAE VIXIT ANNVS ❧ P̄M̄ LXXXV
D̄ĒP̄ ❧ ϚII ❧ ĪD̄ ❧ M̄ĀĪ ❧ SENATORE
+ V̄C̄ ❧ CONS ❧ +

Eine gleichfalls 85jährige abbatissa, fundatrix sancti loci huius feiert ein anderer 56 Jahre jüngerer Titel.[2] Auch die Witwen (*χῆραι*, viduae) führten mitunter den Titel virgines canonicae in einer dem Amt der Diakonissen verwandten kirchlichen Eigenschaft. Folgende Grabschrift aus S. Priscilla kennzeichnet die 85jährige Verstorbene doch wohl nur deshalb als *χήρα*, weil sie sich nachträglich Gott weihte. In diesem Falle ständen wir einem der ältesten eine kirchliche Person nennenden Titel gegenüber:

ΦλάβιΑ · ΑΡΚΑϹ · ΧΗΡΑ · ΗΤΙϹ
ἔζησεΝ · ΑΙΤΗ · ΠΕ · ΜΗΤRΙ ·
γλυκυΤΑΤΗ · ΦΛάΒΙΑ · ΘΕΟΦΙΛΑ
θυγάτΗΡ ἐπΟΙΗϹΕΝ

„Der Witwe Flavia Arkas, welche 85 Jahre lebte, der süßesten Mutter errichtete (dies Epitaph) Flavia Theophila, ihre Tochter.“[3]

[1] Le Blant, Inscriptions II 329. Vgl. auch das beatior in Domino condedit mentem einer Inschrift aus Lyon, Le Blant, L'épigr. chrét. 85.

[2] NB 1901, 298 f.

[3] Vgl. Duchesne, Origines du culte chrétien, chap. X § 1 sowie Marucchi, Éléments I 204 f.

Auch die Mutter des großen Damasus, welche hochbetagt starb, lebte 60 Jahre als gottgeweihte Witwe: annos sexaginta Deo vixit. Vom Originalstein ihres Epitaphs haben die vorjährigen

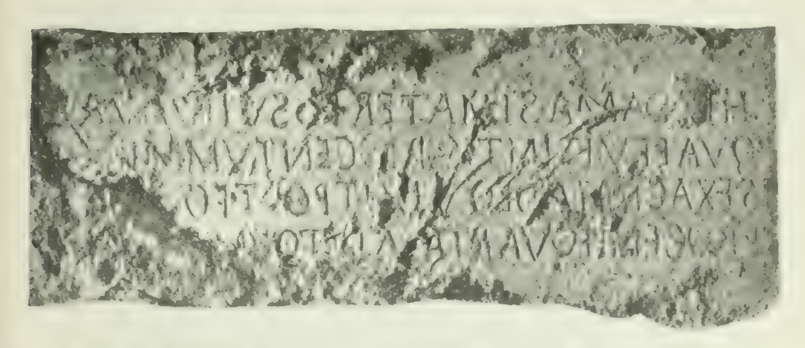


Fig. 75. Grabschrift der Mutter des Papstes Damasus. Im Kalknegativ erhalten. (Mit Hilfe des Spiegels zu lesen.)

Ausgrabungen zwischen der appischen und ardeatinischen Straße nur die Endbuchstaben der beiden ersten Verse A und NOS zutage gebracht. Dagegen war Wilpert glücklich genug, das hier abgebildete Kalknegativ fast der ganzen Inschrift in der Katakombe zu entdecken. Sie mag folgendermaßen gelautet haben:

HIC DAMASI MATER POSVIT LAVREntia membrA
QVAE FVIT IN TERRIS CENTVM MINVs undecim anNOS
SEXAGINTA DEO VIXIT POST FOEdera prima
PROGENIE QVARTA VIDIT QVAE regna petivit.

Im Anblick der vierten Generation ihres Geschlechts war Laurentia in den ersehnten Himmel (regna quae petivit) eingegangen![1]

Weitere kirchliche Termini, wie *κατηχούμενος*, neofitus, *πιστός* und fidelis etc. für die verschiedenen Grade der Zugehörigkeit zur Kirche finden sich häufig. Wichtig ist der Terminus gratiam accipere, auch einfach accepit, percepit (im Gegensatz zu reddidit = er starb) für den Empfang der Taufe. Ähnlich sagt ein griechischer Titel:

ΚΑΛΟC · ΗΞΙΩΜΕΝΟC ·
ΤΗΝ · ΧΑΡΙΝ · ΤΟΥ · ΘΕΟΥ ·[2]

[1] NB 1903, 59 ff. — Zur Entdeckung s. oben § 60.
[2] Marini, Atti dei fratelli Arvali XX.

§ 114. Märtyrer. Offiziell beglaubigte Märtyrergräber gibt es nur wenige gegenüber der Millionenzahl von unterirdischen Grabstätten des alten Rom. Man konnte in Zeiten der Verfolgung nur selten an eine äußere Kenntlichmachung der Märtyergrüfte denken, mögen nun Vorsicht, Mangel an Zeit oder die Menge der beizusetzenden Glaubenszeugen Grund hierfür gewesen sein. In jüngeren Zeiten der Verfolgung mag aber schon der Umstand den Ausschlag gegeben haben, daß die vindicatio (Kanonisation) selten rechtzeitig genug erfolgte, um die Inschrift mit diesem Attribut zu versehen.[1] So liest man nur selten auf einem Epitaph das unzweifelhafte Attribut MARTYR. Beispiele hierfür sahen wir

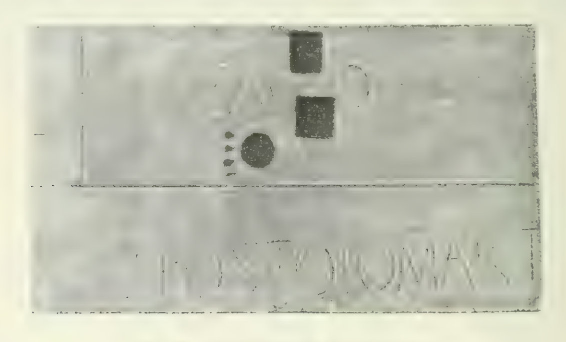


Fig. 74. Grabplatte des Völkerapostels.

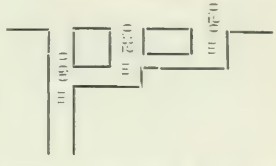
soeben § 113, andere sind die Grabplatten des hl. Hyazinth in S. Hermes und der Loculusverschluß eines unbekannten Märtyrers VERICVNDVS in S. Priscilla. Eine vorkonstantinische datierte Märtyrerinschrift fehlt überhaupt, und von den vielen Hunderten durch Marini (Epitaphia martyrum) gesammelten Inschriften führen nicht ganz 100 Bezeichnungen wie MARTYR, DOMNVS (A), DOMINVS, PASSVS; selbst von diesen sind aber eine Reihe mißverstandener und jüngerer Titel ganz auszuscheiden, so daß nur ein unbedeutender Rest verbleibt.[2] Eine Inschrift in

[1] Das SIG · MARTYRI einer Grabschrift aus S. Agnese (ca. 2. Jahrh.) könnte vielleicht auf eine solche vindicatio bezogen werden, also signatae martyri zu lesen sein. Andererseits mag es sich auch, gemäß epigraphischer Analogien, um einen weiteren Namen des Verstorbenen handeln: signo martyri. Vgl. RQS 1903, 359.

[2] Die übrigen stützen sich zumeist auf jene z. T. ganz ungenügenden Indizien (symbolische Palme, Gläser ꝛc.), die bis ca. 1860 auch für die Praxis der Erhebung von Corpi santi seitens des römischen Vikariats maßgebend waren. Siehe oben S. 15 Note 3

Marseille ist zwei Märtyrern, Valerius Volusianus und Fortunatus gewidmet, qui vim (igni)s passi sunt, und schließt mit der dem Feuertode gegenüber doppelt sinnreichen Acclamation: refrigeret nos q(ui omnia po)test.

Als wertvollste Märtyrerinschrift muß die Grabplatte des hl. Paulus gelten. Paläographische Gründe sowie die Art ihrer Abfassung sprechen für ihre Errichtung zur Zeit Konstantins, also beim Bau der großen Paulsbasilika. Es fehlt noch das vorgesetzte sanctus oder beatissimus, wie es den Märtyrerdedikationen des Papstes Damasus, von denen weiter unten die Rede sein wird, eigen ist. Unsere Abbildung 74 zeigt die Öffnungen der Katarakte, welche nach nebenstehendem Schema in die Tiefe des Grabes führen.[1]



Sehr viele Inschriften erwähnen Märtyrer oder Märtyrinnen in der Form: ad sancta martyra, ad domnum Cornelium, ad domnum Hippolytum, ad Ippolitu, in Callisti ad domnum Caium u. dgl.

Zum Schlusse eine afrikanische Inschrift, welche die Beisetzung von Märtyrerblut betrifft:

TERTIV IDVS ☧ IVNIAS DEPOSI
TIO CRVORIS SANCTORVM MARTVRVM
QVI SVNT PASSI SVB PRESIDE FLORO IN CIV
ITATE MILEVITANA IN DIEBVS TVRIFI
CATIONIS[2]

Für die Errichtung eigener Märtyrermemorien prägten die Afrikaner das Wort: martyrium dicere = dedicare.[3]

§ 115. Dogmatische Inschriften. Daß es eine monumentale Theologie gebe, die aus den Inschriften vorzüglich schöpft, ist längst anerkannt, wenngleich dies anziehende Spezialfeld noch sehr wenig

[1] Vgl. Grisar, Analecta I 259 ff.; interessante Analogie der drei foramina in einem syrakusanischen Arcosolgrab RQS 1894, 157 (vgl. ebda. 1897, 1 ff.). — Katarakt des Petrusgrabes oben S. 181 Fig. 59.

[2] Le Blant, l'épigraphie chrét. 109.

[3] So fasse ich das martyrium dixit, martyrium dixerunt einiger afrikanischer Ziegel auf im Gegensatz zu Le Blant (testimonium dicere) a. a. O. 119. Zusammenstellung afrikanischer Märtyrerinschriften gibt Künstle, Theologische Quartalschrift, Tübingen 1885, 422 ff.

bearbeitet ist. Der Gottesglaube der cultores verbi, wie die Christen genannt wurden, wird wiederholt auf alten Titeln betont: in nomine Dei, in Deo, in unum Deum credidit. Auch der Glaube an die Gottheit Christi kehrt unzähligemal auf Epitaphien aller Länder wieder: in Deo Christo, in ☧ Deo, in Domino nostro Deo Christo, in Domino Zesu, *ἐν κυρίῳ* ☧ *ἐν θεῷ* ☧, nutricatus Deo Christo marturibus sind Beispiele davon, sämtlich im Museum des Lateran (Wand VIII). Vor mir liegt der Abklatsch einer der schönsten Katakombeninschriften, die im Museum von Campo Santo aufbewahrt wird und in Miniumlettern kündet:

ΚΙΤЄ ΒΙΚΤΩΡ ΚΑΤΗΧΟΥΜЄΝΟϹ
ΑΙΤΩΝ ЄΙΚΟϹΙΝ ΠΑΡΘЄΝΟϹ
ΔΟΥΛΟϹ ΤΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ЄΙΗϹΟΥ ☧.

„Hier liegt Viktor der Katechumene, zwanzig Jahre alt, jungfräulich, ein Diener des Herrn Jesus Christus." Zahlreich sind die koptischen Titel mit der Version ⳨ *ЄΙϹ ΘЄΟϹ ΛΟΓΟϹ*: einer ist der Gott, der Logos.

Die reale Gegenwart Christi in der hl. Eucharistie lehren u. a. die Inschriften des Phrygiers (und Bischofs?) Aberkios aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts und das Epitaph des Pektorios, der auf dem Friedhof St. Pierre l'Estrier (im 3. Jahrh.?) bei Autun bestattet wurde; seiner dekadenten Schriftform nach zu urteilen, reicht sein Denkmal freilich ins fünfte Jahrhundert herab.[1] Die Inschrift des Aberkios von Hieropolis, deren Originalfragment W. Ramsay ebenso wie die berühmte Stele des Alexander aus dem Jahre 216 wiederfand, war in den letzten Jahren Gegenstand lebhafter Kontroversen. Nach dem Vorgange G. Fickers und Harnacks versuchten verschiedene Gelehrte, ihr jeden christlichen Charakter abzusprechen und sie als gnostisches und synkretistisches Denkmal hinzustellen, was ebenso viele Verteidiger der Königin unter den christlichen Inschriften ins Feld rief. Ihre glänzendste Ehrenrettung aber geschah anläßlich einer genauen Besichtigung des vom Sultan

[1] Vgl. Pohl, Das Ichthysmonument von Autun. Berlin 1880.

dem Papste Leo XIII. dedizierten Originals durch die Gelehrten des zweiten intern. Kongresses für christliche Archäologie: alle sprachen sich damals für den christlichen Charakter der Stele aus.

Vom Original sind nur die Verse 7—15 einschließlich vorhanden. Die in Hexametern abgefaßte Inschrift, welche sich auf Grund der verwandten Alexanderstele und der vita beim Metaphrasten ergänzen läßt, lautet:

[Ε]ΚΛΕΚΤΗΣ ΠΟ[ΛΕ]ΩΣ Ο ΠΟΛΕΙ[ΤΗΣ Τ]ΟΥΤ ΕΠΟΙΗ[ΣΑ]
[ΖΩΝ Ι]Ν ΕΧΩ καιρῷ ΣΩΜΑΤΟΣ ΕΝΘΑ ΘΕΣΙΝ
ΟΥΝΟΜ ἀβέρκιος ὢν ὁ ΜΑΘΗΤΗΣ ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΑΓΝΟΥ
ὃς βόσκει προβάτων ἀγέλας ὄρεσιν πεδίοις τε
5 *ὀφθαλμοὺς ὃς ἔχει μεγάλους πάντη καθορῶντας,*
οὗτος γάρ μ' ἐδίδαξε (τὰ ζωῆς) γράμματα πιστά.
ΕΙΣ ΡΩΜΗν ὃς ἔπεμψεν ΕΜΕΝ ΒΑΣΙΛεῖαν ἀθρῆσαι
ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΙΣσαν ἰδεῖν χρυσόσΤΟΛΟΝ ΧΡυσοπέδιλον.
ΛΑΟΝ Δ ΕΙΔΟΝ ἐκεῖ λαμπρὰν ΣΦΡΑΓΕΙΔΑΝ Εχοντα.
10 *ΚΑΙ ΣΥΡΙΗΣ ΠΕδον εἶδον ΚΑΙ ΑΣΤΕΑ ΠΑντα νίσιβιν,*
ΕΥΦΡΑΤΗΝ ΔΙΑβάς πάνΤΗ Δ ΕΣΧΟΝ ΣΥΝΟ(μίλους)
ΠΑΥΛΟΝ ΕΧΩΝ ΕΠ · · · ΠΙΣΤΙΣ πάντη δὲ προῆγε
ΚΑΙ ΠΑΡΕΘΗΚΕ τροφὴν ΠΑΝΤΗ ΙΧΘΥΝ ἀπὸ πηγῆς
ΠΑΝΜΕΓΕΘΗ ΚΑΘ αρὸν, ὃν ΕΔΡΑΞΑΤΟ ΠΑΡΘένος ἁγνή.
15 *ΚΑΙ ΤΟΥΤΟΝ ΕΠΕδωκε φιΛΟΙΣ ΕΣΘειν διὰ παντός*
οἶνον χρηστὸν ἔχουσα, κέρασμα διδοῦσα μετ' ἄρτον.
ταῦτα παρεστὼς εἶπον ἀβέρκιος ὧδε γραφῆναι·
ἑβδομηκοστὸν ἔτος καὶ δεύτερον ἦγον ἀληθῶς.
ταῦθ' ὁ νοῶν εὔξαιθ' ὑπὲρ ἀβερκίου πᾶς ὁ συνῳδός
20 *ΟΥ ΜΕΝΤΟΙ ΤΥΜΒΩ ΤΙΣ ΕΜΩ ΕΤΕΡΟΝ ΤΙΝΑ ΘΗΣΕΙ*
ΕΙ Δ ΟΥΝ ΡΩΜΑΙΩΝ ΤΑΜΕΙΩ ΘΗΣΕ[Ι] ΔΙΣΧΕΙΛΙΑ ΧΡΥΣΑ
ΚΑΙ [Χ]ΡΗΣΤΗ ΠΑΤΡΙΔΙ ΙΕΡΟΠΟΛΕΙ ΧΕΙΛΙΑ ΧΡΥΣΑ.

Übersetzung: „Bürger einer auserwählten Stadt errichtete ich dies Mal zu Lebzeiten, damit ich bei Zeit hier eine Ruhestatt für den Leib habe; ich heiße Aberkios, bin Schüler des hl. Hirten, der Schafherden weidet auf Bergen und Fluren, der große, alles sehende Augen besitzt; dieser lehrte mich verläßliche Wissenschaft, er, der mich nach Rom sandte, um das Reich kennen zu lernen und die mit goldenem Gewande und goldenen Sandalen bekleidete

königliche Frau zu sehen. Ich sah aber auch das Volk dorten mit strahlendem Siegel. -- Auch sah ich Syriens Ebene und alle Städte, Nisibis jenseits des Euphrat. Überall fand ich Gleichgesinnte, Paulus . . .; überall war der Glaube mein Führer und reichte mir überall den Fisch aus der Quelle zur Speise, den reinen, welchen die hl. Jungfrau fing; und ihn gab er den Freunden zur Speise, indem er heilsamen Wein, gemischt mit Brot, darbietet. — In meiner Gegenwart ließ ich Aberkios dies einmeißeln. Ich stehe nun im zweiundsiebenzigsten Jahre. Möge jeder Wegsgenosse, der dies liest, für Aberkios beten. Es soll niemand in mein Grab einen andern legen; tut es einer doch, so zahle er dem römischen Ärar 2000 und meiner braven Vaterstadt Hieropolis 1000 Denare Gold."

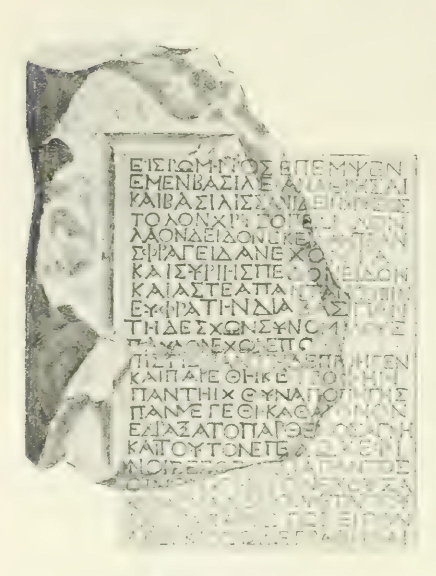


Fig. 75. Die Aberkiosstele.
(Originalfragment im Lateranmuseum.)

Dies epigramma dignitate et pretio inter christiana facile princeps, wie es de Rossi nennt, enthält in seinem ersten Teile einen kurzen Abriß der Heilslehre, dem Lebensgange eines einzelnen angepaßt, im zweiten das älteste monumentale Zeugnis zur Eucharistie. Die von mir zuerst im „Katholik" 1897 I vorgeschlagene eschatologische Deutung geht von dem Gegensatze aus, in welchem das *ἐκλεκτῆς πόλεως ὁ πολίτης* im Eingang des Poems zum *χρηστῇ πατρίδι Ἱεροπόλει* am Schlusse steht. Es bietet sich für ein so hervorragendes Epitheton wie *ἐκλεκτός* = auserlesen, auserwählt, wenn es auf eine gewöhnliche Stadt bezogen werden sollte, kein Analogon in der griechischen Epigraphik der damaligen Zeit, während andere ornantia, in Verbindung mit Städtenamen, wie *χρηστός* = gut, brav, speziell im kleinasiatischen Formular durchaus nicht zu den Seltenheiten zählen.

Ein weiterer Gegensatz oder vielmehr eine zweite Gegenüberstellung scheint innerhalb der Exposition selbst zu liegen. Es wird dies klar, wenn wir einen Schritt vorangehen und betonen, daß man im christlichen Altertum ein *ἐκλεκτός* im Zusammenhange der Aberkiosinschrift wohl am ehesten im Hinblick auf hohe moralische oder religiöse Güter gebrauchte. Dies ergibt sich aus der ganzen Denkweise der ersten Christen. Als Bürger seiner lieben Vaterstadt Hieropolis errichtete sich Aberkios seinen

Grabcippus zu Lebzeiten, damit er für den Körper eine Ruhestatt habe; ein anderes Bürgerrecht verleiht ihm Anspruch auf die *ἐκλεκτὴ πόλις*, die himmlische Stadt Gottes, die auserlesene, deren Vorbild das messianische Jerusalem war.[1] Der Apostel Paulus ist es, der im Briefe an die Hebräer 13, 14 ausdrücklich der irdischen Stadt und Heimat die himmlische gegenüberstellt, wenn er sagt: non enim habemus hic manentem civitatem, sed futuram inquirimus, nämlich (22, 12) civitatem Dei viventis, Ierusalem caelestem, oder in seinem Schreiben an die Galater in Kleinasien 4, 26: illa (sc. civitas), quae sursum est Ierusalem . . . mater nostra. Diese himmlische Stadt war eben die Heilsstätte *καθ' ἐξοχήν*,[2] sowohl *ἐκλεκτή* an sich als auch die *πόλις τῶν ἐκλεκτῶν*. Ich kann hier nicht darauf eingehen, wie gerade die Auffassung vom Himmelreiche als Stadt und Herrschersitz in diesen Zeiten — eines Irenäus — vielfach den Anlaß zu jenen jüngeren chiliastischen Mißverständnissen und mitunter Fehldeutungen bot, welche an das Dogma der zweiten Parusie des Erlösers anknüpften. Die Legende der Aberkiosstele scheint noch frei von solchen Regungen zu sein, sie erwähnt die „auserwählte Stadt", den Inbegriff der Jenseitshoffnungen des Aberkios, wie so viele jüngere poetische Grabschriften die regna Christi betonen, wie andere — gleichzeitige — das himmlische Paradies, den Ort seliger Erquickung ausmalen, ja sie verbindet damit sogar ein kleines, ansprechendes Idyll des letzteren.

Sehen wir, ob diese Auffassung im weiteren Verlaufe der Stelenlegende standhält. Nach der Exposition geschieht des Denkmalerrichters nämlich Erwähnung: *ΟΥΝΟΜ' Ἀβέρκιος ὤν* und dann heißt es charakterisierend: *ΜΑΘΗΤΗΣ ΠΟΙΜΕΝΟΣ ΑΓΝΟΥ* „der Schüler (oder Nachfolger) des heiligen Hirten". Diese Überleitung ist jedenfalls beachtenswert; sie sucht an das *ἐκλεκτῆς πόλεως* in indirekter, aber recht durchsichtiger Wendung wieder anzuknüpfen, indem sie auf Christus hinweist, welcher als Ziel aller jenseitigen Erwartungen und Freuden den Herrscher und Gebieter jener *πόλις* in sensu latiori darstellt.

Man könnte nun hier einwenden, es sei unwahrscheinlich, wenn der Verfasser der Legende in so evidenter Weise aus einem einmal gewählten Bilde gleichsam herausfalle, daß er vom himmlischen Jerusalem auf den Gotthirten und das Paradies zu sprechen komme, da doch die Verse 4 und 5 lediglich eine Schilderung des guten Hirten, so wie er auf den Katakombengemälden mit Vorliebe dargestellt zu werden pflegte, wiedergeben. Dem wäre gegenüberzustellen, daß ein Stammes- und Zeitgenosse des Aberkios, der in Kleinasien geborene Irenäus, welcher wie kaum einer im zweiten Jahrhundert n. Chr. sich mit eschatologischen Dingen beschäftigte, die drei damals gehegten und für dieselbe Epoche literarhistorisch, epigraphisch und teilweise ikonographisch nachweisbaren Vorstellungen vom besseren Jenseits derart abstufte, daß er den Auserwählten je nach ihrer Qualifikation entweder den Himmel oder die Stadt Gottes vindizierte, wo sie überall Gott schauen würden.[3] Er gibt dabei einfach die Anschauungen seiner Zeit wieder, die sich den Himmel in der einen oder anderen Weise ausmalt, und ist bestrebt, diese nebeneinandergehenden Ansichten zu klassifizieren. Die Verse 4 und 5 fallen also äußerlich vielleicht von dem einmal gewählten Bilde ab, intrinsece

[1] Is. 54, 11 f.; Agg. 2, 7—10; Ezech. 40—48.
[2] Vgl. auch Apoc. 21.
[3] Adv. haer. V. 36, 1.

aber nicht, da sie den *ποιμὴν ἁγνός* schildern, ohne den die „auserwählte Stadt" undenkbar ist. Es ergibt sich demgemäß ein beabsichtigtes poetisches Doppelbild, welches zugleich die Bedeutung und Erklärung des *ἐκλεκτῆς πόλεως* erweitert.

Aberkios ist aber der Schüler jenes heiligen Hirten, . . . der ihn wahre Wissenschaft gelehrt hat: *οὗτος γάρ μ' ἐδίδαξε (τὰ ζωῆς)*[1] *γράμματα πιστά.* Durch welche Mittelspersonen das geschehen sei, erfahren wir nicht, dagegen scheint mit dem Hinweis *ΕΙΣ ΡΩΜΗν ὅς ἔπεμψεν* der Weg angedeutet zu sein, auf dem der Schüler die volle Wahrheit gefunden.

Die Betonung jenes neuen historischen Moments, daß nämlich Aberkios in Rom gewesen bezw. dorthin geschickt worden, hat aber unmöglich den Zweck, seine Reisen aufzuführen und zu zeigen, wohin er überall kam. Dies geht schon daraus genügend hervor, daß er sich über die Route, welche er einschlug, gänzlich ausschweigt, trotzdem die Reise vom Orient, speziell von Kleinasien nach Rom auf verschiedenen Wegen bewerkstelligt wurde, deren Erwähnung die Gelegenheitsperiegeten selten versäumen. Es muß also einen besonderen Grund haben, wenn der Verfasser der Inschrift einerseits (Vers 7) seine Reise nach Rom, andererseits (Vers 10 und 11) seinen Besuch in der Ebene Syriens, der Stadt Nisibis usw. betont, ohne wichtigere Landstrecken, die er berührt hat, aufzuzählen. Dieser Grund erhellt denn auch sofort, wenn man die Verse 7 und 8 auf ihren Zusammenhang mit dem Vorausgegangenen prüft. Der Sinn ist offenbar der: Aberkios kam (auf Veranlassung des Hirten) nach Rom 1) *ΒΑΣΙΛειαν ἀθρῆσαι*, 2) *ΒΑΣΙΛΙΣσαν ἰδεῖν*. Man beachte die Wahl der beiden Zeitworte *ἀθρῆσαι* = schauen, im Sinne von beschauen oder abgeleitet = zusehen, erwägen und *ἰδεῖν* vom Stamme F*ιδ* = videre = sehen im Sinne von erblicken, ansehen (mittels des Gesichtes), die beide hier in ihrer primären, nicht etwa übertragenen Bedeutung zu nehmen sind, deren Anwendung aber auch nicht aus metrischen Gründen unbedingt geboten erschien. Demgemäß gebrauchten die Alten das Verb *ἀθρέω* namentlich, wenn von abstrakten Dingen die Rede ging

Damit sind wir an jenem Teil des Aberkiosepigramms angelangt, der für die Erklärung der folgenden Verse zwar entscheidend, leider aber sehr fragmentiert und verwittert auf die Nachwelt überkommen ist. Welches ist die wahrscheinliche Ergänzung für *ΒΑΣΙΛ*?

Man höre darüber die betreffende Stelle bei Wilpert, der in seiner Polemik gegen Harnack seine Gründe für ein *ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΘΡΗΣΑΙ* wie folgt summiert[2]: „Das *Η*" (welches im Faksimile der Inschrift bei Ramsay nach dem *ΒΑΣΙΛ* fungiert, also die Konjektur *βασιλῆαν* ergäbe) „wurde durch ein fatales Versehen Ramsays, welcher die beiden Originalfragmente des Cippus entdeckt hat, in die Publikation der Aberciusinschrift eingeführt: es hat nie auf dem Stein gestanden, denn alle bisher untersuchten Handschriften haben, wie Harnack wissen mußte, *ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΑΘΡΗCΑΙ*."

Daran darf füglich festgehalten werden, solange das Gegenteil, mithin die Lesart *βασιλῆαν* nicht bewiesen ist. Es ergibt sich dann aber von selbst, daß es sich hier um das substantische *βασίλεια* im Sinne des ionischen *βασιληίη* = Königsitz,

[1] *τὰ ζωῆς* von Kardinal Pitra ergänzt, gemäß Joh. 6, 69: *ῥήματα ζωῆς αἰωνίου ἔχεις.*

[2] Wilpert, Fractio panis 111 oben.

Königreich, königliche Würde handeln kann, welches auch den Gesetzen der Metrik, die in dem phrygischen Grabgedicht durchgängig gewahrt sind, entspricht. Die These *Ῥώμην βασίλειαν* habe ich aus dem Grunde nicht acceptieren können, weil sie dem Satzbau zu widersprechen scheint, wonach der Erklärung *εἰς Ῥώμην ὃς ἔπεμψεν* die bekannte doppelte Explikation folgt. Hätte Aberkios Rom als die „königliche" Stadt preisen wollen, so würden ihm unbeschadet von Metrik und der Prosodie viel weniger dunkle Ausdrucksweisen zu Gebote gestanden haben, wie *πόλιν βασίλειαν ἀθρῆσαι* u. a. m. In ganz verändertem Lichte erscheint die Stelle aber, wenn *βασίλεια* in selbständiger substantivischer Version und Konstruktion durch „Herrscherssitz" übersetzt wird, zumal die handschriftliche Überlieferung der Codices, die bald *βασίλειαν*, bald *βασιλείαν* geben,[1] dieser Wiedergabe nichts in den Weg legt.

Diese These wird gestützt durch epigraphische Analogien, die nicht nur, wie jene Inschrift aus Madaba, Christus als *παμβασιλεύς* feiern,[2] sondern ausdrücklich von seiner *βασιλεία* reden. Und es sind gerade älteste Inschriften, die da in Betracht kommen, z. B. die einer Julia, die zeitlich dem Aberkiostitel sehr nahe steht. Die Inschrift wurde an der Via Latina ans Licht gezogen und sagt: „Der gottgeliebten Julia Euarista Leib ruhet hier. Ihre Seele aber nahm dem Geiste Christi hingegeben engelsgleiche Gestalt an und ward mit den Heiligen ins himmlische Reich Christi aufgenommen." Auch dieses Epitaph spricht — nebenbei bemerkt — von der *θέσις* für den Leib im Gegensatz zur Seele.

ΙΟΥΛΕΙΑC ΕΥΑΡΕCΤΑC
ΤΗC ΘΕΟΦΙΛΕCΤΑΤΗC
Η CΑΡΞ ΕΝΘΑΔΕ ΚΕΙΤΑΙ
ΨΥΧΗ ΔΑΙ ΑΝΑΚΑΙΝΙΣΘΕΙCΑ
ΤΩ ΠΝΙ ΧΥ
ΚΑΙ ΑΓΓΕΛΕΙΚΟΝ CΩΜΑ
ΛΑΒΟΥCΑ ΙC ΟΥΡΑΝΙΟΝ ΧΥ
ΒΑΣΙΛΕΙΑΝ ΜΕΤΑ ΤΩΝ
ΑΓΕΙΩΝ ΑΝΕΛΗΜΦΘΗ
(Taube mit Zweig)[3]

Eine gleichfalls dem dritten Jahrhundert zuzuweisende Grabschrift aus Santa Priscilla enthält den Passus *ΕΝ ΘΕΙΩ ΙΗ* ☧ *ΒΑΣΙΛΕ*, was Armellini in *ἐν θείᾳ Ἰησοῦ Χριστοῦ βασιλείᾳ* auflöste.[4]

So stellt sich denn die Sache ganz anders dar, wenn man anschließend an *ἐκλεκτῆς πόλεως ὁ πολίτης* und die Erwähnung des guten Hirten an den himmlischen Herrschersitz Jesu Christi denkt, welcher den Inbegriff jener *γράμματα πιστά* bildete, die Aberkios vom Hirten erfuhr und zu deren Erkenntnis er von seinem

[1] Vgl. Pitra, im Spicilegium Solesmense III p. 169; auch IVR II, 1 p. XVI.
[2] Zeitschrift des DPV 1895, 116.
[3] IVR I p. CXVI. Transkription: *Ἰουλίας Εὐαρίστας τῆς θεοφιλεστάτης ἡ σάρξ ἐνθάδε κεῖται. ψυχὴ δὲ ἀνακαινισθεῖσα τῷ πνεύματι Χριστοῦ καὶ ἀγγελικὸν σῶμα λαβοῦσα εἰς οὐράνιον Χριστοῦ βασιλείαν μετὰ τῶν ἁγίων ἀνελήμφθη.*
[4] Bull. 1882, 105.

Lehrmeister nach Rom gesandt ward! Eine solche Auffassung besitzt aber den Vorzug, eminent urchristlich zu sein. Sie läßt sich auch aus den Vätern und der sonstigen Überlieferung zahlreich belegen, z. B. in den Logia Iesu, und ist charakteristisch für das erste und zweite sowie den Anfang des dritten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung. Selbst die Eschatologie der Judenchristen und Gnostiker hat sie mit Vorliebe acceptiert, denn wie sollen wir anders die Ansicht des Herakleon verstehen, die Origenes (in Ioan. XIII, 59) vorträgt mit den Worten: *τῶν ἀνθρώπων τοῦ δημιουργοῦ τὴν ἀπώλειαν δηλοῦσθαι νομίζει ἐν τῷ, οἱ υἱοὶ τῆς βασιλείας ἐξελεύσονται εἰς τὸ σκότος τὸ ἐξώτερον.* Zwar sprechen mit Bezug auf die Kaiserherrschaft auch heidnische Inschriften von einer *ἄφθαρτος* und *ἀθάνατος βασιλεία* — ich erwähne nur das arykandische Monumentalzeugnis zur letzten großen Christenverfolgung, — jedoch niemals Grabschriften, so daß der Gedanke an eine irdische *βασιλεία* bei der Aberkioslegende ganz ausgeschlossen erscheint.

Auch nimmt *βασιλεία* in der christlichen Terminologie der damaligen Zeit nie auf die äußere kirchliche Machtstellung — den Primat etwa — Bezug, um so häufiger aber auf das Gottesreich, wie es auch die Juden in ihrer »assumptio Mosis« als Enderwartung betonen, und von dem es in den Saturninusakten heißt (c. 6): apparet regnum aeternum, regnum incorruptum. Mit Christus dem Herrscher, dem *ἀρχηγός* der Unsterblichkeit (Clemens II Cor. c. 20), dem *ἄρχων*, wie die Grabschriften ihn mitunter nennen,[1] hofften die Christen im anderen Leben gleichfalls zu herrschen. Der Herrschersitz Christi aber ist die *ἐκλέκτη πόλις*, das himmlische Jerusalem, die Königsburg Gottes oder wie die römische Grabschrift einer Flavia im 3. Jahrhundert die unvergängliche heilige Stadt Christi andeutet: *Χριστοῦ μῦρον ἄφθιτον ἁγνόν.* Letztere Inschrift ist auch deshalb bemerkenswert, weil sie mit *ἀθρῆσαι* in ähnlicher Verbindung wie die Aberkioslegende fortfährt: *αἰώνων ἔσπευσας ἀθρῆσαι θεῖα πρόσωπα.*[2]

Wie verhält es sich nun mit Vers 8 des Grabgedichtes, der unmittelbar fortfährt: *καὶ βασίλισσαν ἰδεῖν χρυσόστολον χρυσοπέδιλον?* Für diesen Passus ist in der Tat, will man bei dem Vorausgegangenen bleiben, schwerlich eine andere Bestimmung möglich als die, welche Wilpert in seiner Fractio panis S. 111 mit den Worten gibt: „Daß er" (Aberkios) „mit den letzten Worten nicht eine irdische Königin oder Kaiserin, in unserem Falle die jüngere Faustina, meint, versteht sich von selbst; ebenso ist nach den bisherigen Ergebnissen unserer Untersuchung der Gedanke an eine Statue der „Himmelskönigin Iuno regina" auszuschließen. Es bleibt also nichts übrig als eine Personifikation anzunehmen. Das kann aber keine andere als die der römischen Kirche sein." Wiederum ein historisches Moment in der Legende der Aberkiosstele und wohl ein indirektes Zeugnis für den römischen Primat.

Das Bild von der *βασίλισσα* weiter ausführend, fügt Aberkios die epitheta ornantia *χρυσόστολος* und *χρυσοπέδιλος* hinzu. Bei einer irdischen Königin wäre es dem Verfasser, dem orientalische Pracht wohl bekannt gewesen sein mußte, kaum eingefallen, diesen für den allgemeinen und raffinierten Luxus damaliger Zeit fast selbstverständlichen Schmuck noch besonders hervorzuheben; es würde ihm dann näher gelegen haben, die Schönheit der Person oder ihres Charakters hervorzuheben, oder

[1] Abhandlg. der Berliner Akad. 1863 S. 516 u. CIG 8633.
[2] CIG Add. IV 4595a. Zum valentinianischen Charakter des Titels vgl. Civiltà cattol. IX 1858.

andere interessierende Merkmale. Um so weniger unwahrscheinlich ist es aber, daß der Schüler des heiligen Hirten die Kirche, welche immer von neuem um ihrer hohen Sache willen gehetzt und verfolgt worden war und die ihm daher erst recht für eine mystische Königin gelten konnte, mit dem ihm vorschwebenden idealen Zuge reicher Herrlichkeit umgab und folgerichtig mit dem Besten bekleidete, was die Erde besitzt.

Die Annahme, daß in Vers 8 die römische Kirche gemeint sei, wird aber durch den folgenden Satz (Vers 9) vollends bestärkt. Es heißt da: *ΛΑΟΝ ΔΕ ΕΙΔΟΝ ἐκεῖ λαμπρὰν ΣΦΡΑΓΕΙΔΑΝ ἔχοντα.* „Ich sah aber auch das Volk mit strahlendem Siegel." Unter der *σφραγίς*[1] ist dem damaligen Sprachgebrauch zufolge nichts anderes als die Taufe nebst der mit ihr engverbundenen Firmung zu verstehen. Das Volk, welches diese *σφραγίς*, das vom Apostel Paulus genannte Siegel des heiligen Geistes,[2] schmückt, ist die christliche Gemeinde. Wie man aber über dem in diesem Zusammenhang recht verständlichen attributiven *λαμπρός* = lucidus, splendidus die altchristliche Terminologie des Wortes *σφραγίς* vergessen kann, bleibt trotz verschiedener Erklärungsversuche ein Rätsel. Einen der wichtigsten Belege für die Bestätigung dieser Deutung der *σφραγίς* bildet die Stelle der achten similitudo des Pastor Hermae, wo Hermas (8, 6) den Herrn ersucht: „Erkläre uns jetzt, wer jeder von diesen sei, die da Zweige abgaben, und auch über ihren Aufenthaltsort (den visionären Turm) gib mir Auskunft, damit die, welche den Glauben bekannt, das Siegel empfangen, aber dasselbe verletzt und nicht völlig bewahrt haben, davon hören, zur Einsicht in ihren Handlungen kommen, Buße tun und von dir das Siegel wiederempfangen und den Herrn preisen, weil er Barmherzigkeit an ihnen getan und dich gesandt hat, ihre Geister zu erneuern."

Die *σφραγίς* oder Taufe (und Firmung) war eben ein Mal mit gewissem Glanze, den wohl die Sünde verwischen und verblassen konnte, den aber Einsicht und Buße wiederherstellten. Dem ist „von dir das Siegel wiederempfangen" nicht entgegen, will es doch keine Erneuerung des Siegels, kein neues, zweites Siegel, welches an des ersteren Stelle tritt, bezeichnen, sondern parallel dem „verletzt" und „nicht völlig bewahrt" (also nicht „zerstört") eine Wiederauffrischung des alten, untilgbaren.

Es ließen sich weitere solcher Hinweise erbringen, es genügt aber, den Gebrauch des *λαμπράν* in Verbindung mit *σφραγεῖδαν* als im Sinne christlicher Sprachweise naturgemäß festgestellt zu haben. Er ist ebenso naturgemäß und verständlich, wie das *χρύσεον γένος* der Ammoniterinschrift, von welcher § 118 die Rede ist. Die „Steinhypothese" *ΛΑΟΝ* = *λᾶαν* kann dann aber als das Gewagteste bezeichnet werden, was bei der Interpretation des Aberkiostitels geleistet wurde, sie erhebt schwerlich Anspruch auf wissenschaftlichen Ernst.

Damit wäre das Ende des eschatologischen Teiles unserer Inschrift erreicht. Aberkios lernte 1) das Reich Christi kennen, sah 2) die Mittlerin dieser Verheißung, die Kirche, 3) die römische Christengemeinde im besonderen. Und alles dies auf Veranlassung des hl. Hirten, des *ποιμὴν τοῦ λαοῦ*, wie ihn eine Inschrift aus der Hermeskatakombe nennt, der ihm den Heilsweg auf diese Weise vorzeichnete.

[1] Vorbildlich Apoc. 7, 2. — *Σφραγὶς τοῦ θεοῦ* liest man auf einem im Bull. de corresp. hell. XVII 638 publizierten Amulett.
[2] So Eph. 1, 13—14; 4, 30.

Mit Vers 9 hat der **zweite** Hauptteil des Aberkiostitels begonnen, in dem das historische und namentlich das **dogmatische** Moment vorwiegt, während in der Exposition des Titels sowie im ersten Hauptteil (V. 3—9) neben dem historisch-biographischen das eschatologische offenbar in den Vordergrund trat.

Die Verse 10 und 11 ergeben keine Schwierigkeiten. Aberkios kam (vielleicht auf der Rückreise von Rom) durch die syrische Ebene: „Auch sah ich Syriens Ebene und alle Städte, Nisibis, jenseits des Euphrat. Überall fand ich Gleichgesinnte." Anders verhält es sich mit Vers 12, der bei der Schadhaftigkeit der Bruchstelle in doppelter Beziehung der Interpretation sichere Basen entzieht. Die erste dieser Schwierigkeiten darf hier wohl übergangen werden, da die Entzifferung der Phrase *πάλιν ἔχων* (? *ἐπ* . . . für unseren Erklärungsversuch ohne Belang oder doch von untergeordneter Bedeutung sein wird. Um so wichtiger gestaltet sich die Frage nach dem Originalwortlaut des *ΠΣΤΙΣ* endigenden Wortes desselben Hexameters. Hieß es *ΠΙΣΤΙΣ* oder vielleicht *ΝΗΣΤΙΣ*?

Die letztere **Möglichkeit** hat Dieterich in seiner oben genannten Schrift „Die Grabschrift des Abercius" (Leipzig 1886) S. 9 offengestellt in dem Glauben, „auf dem Stein deutlich die Reste einer schrägen Haste erkannt zu haben *ΝΙΣΤΙΣ*." Es fehlt aber sicher auf dem Stein gerade das, worauf es bei dieser Konjektur vor allem ankommt, nämlich die ligierende hasta zwischen *Ν* und dem *Ι* (also *ΝΗ*). Sie „**kann** jedenfalls nach dem jetzigen Zustand des Steines vorhanden gewesen sein", sagt Dieterich und sofort danach: „Es **muß** also gestanden haben *ΝΗΣΤΙΣ* oder *ΝΙΣΤΙΣ*." Ich sehe hier, im Gegensatz zu denen, die auf die Konjektur *ΝΗΣΤΙΣ* großen Wert legen, nur die **Möglichkeit** von *ΝΙΣΤΙΣ* sich ergeben. *ΝΙΣΤΙΣ* ist aber kein griechisches Wort, und ein *ι* = *η* wird aus dem Sprachcharakter der Legende schwerlich herausgelesen werden können, es sei denn, daß man von phonetischen Gründen ausgehend annehme, der Lapicide, dessen Dialekt *ι* und *η* in der Aussprache möglicherweise vertauscht, habe sich vergessen, wie öfter bei der Arbeit, und gedankenlos den für den Laut *η* in seiner Heimat gebräuchlichen *ι*-Laut durch ein *ἰῶτα* fixiert. Daß eine solche Doppelkonjektur aber keinen Anspruch auf ernste Beachtung erheben dürfte, braucht nicht erst gesagt zu werden. Man muß sich also vorläufig immer noch an *ΠΙΣΤΙΣ* halten. Es darf aber nicht verschwiegen werden, daß, stünde *ΝΗΣΤΙΣ*, dies für unsere Gesamtdeutung der Aberkiosinschrift keinerlei Verlegenheit hervorrufen könnte; allerdings würde unter einer solchen Lesart die dogmatische Seite des einschlägigen Passus wesentlich abgeschwächt.

Lassen wir also die bislang unbewiesenen Konjekturen *Ἶσις*, *νῆστις* beiseite, um zu sehen, was Aberkios von jener *πίστις* = fides = Glaube aussagt: „**Der Glaube war mein Führer**". Der sakral-mystische Charakter dieses Satzes darf im Anschluß an das „überall fand ich Gleichgesinnte" nicht allzustark betont werden. Aberkios will einfach erklären, daß er naturgemäß mit Vorliebe (auf seiner Rückreise?) verschiedene christliche Gemeinden, namentlich in Syrien, am Euphrat ꝛc. aufsuchte. Daß er gerade Syrien ꝛc. betont, ergäbe vielleicht einen Anhalt für die gewählte Route.

Vers 13 erweitert dann jenen oben angedeuteten Gesichtspunkt. Das **innere** Band, welches die Gläubigen untereinander zu einer Gemeinschaft verknüpfte, war, wie das äußere die Lehre, das eucharistische Liebesmahl, dem Aberkios die folgenden Verse über den Glauben, den *ΙΧΘΥΣ*, die heilige Jungfrau, das Abendmahl gewidmet. Der führende Glaube (V. 13 ff.) „**reichte mir überall den Fisch**

aus der Quelle zur Speise dar, den reinen, welchen die heilige Jungfrau fing. Und ihn gab er den Freunden immer zu essen, indem er heilsamen Wein, gemischt, mit Brot darbietet."

Mit Vers 17 beginnt der Schlußteil der Legende. War der vorhergehende Passus reich an dogmatisch wichtigen Gesichtspunkten und bewegte er sich zudem durchgängig in der heiligen Kultsprache der disciplina arcani, so greift der Schluß wieder auf die Exposition zurück und endet mit einer der bekannnten Verwahrungen gegen Grabschändungen, die namentlich in Kleinasien häufig, aber auch, wie wir sahen, in Rom nicht unbekannt waren.

Mit Ausnahme von Vers 19 konnte dieser Schluß auch auf jeder profanen Grabschrift gestanden haben. Er enthält die Bitte des Aberkios um Gebet. Es gibt zwar auch in der heidnischen Epigraphik Beispiele von Gebeten, aber niemals liegen sie im Munde des Verstorbenen, und das charakterisiert vielleicht auch die Bitte des Aberkios *εὔξαιθ' ὑπὲρ Ἀβερκίου* als spezifisch christlich.

Die Aberkiosinschrift darf keinem Theologen unbekannt bleiben. Sind längere Sepulkraltitel und dazu noch metrische so hohen Alters schon an und für sich recht selten, so wächst ihr Wert, wenn sie in irgend einer Weise ein Dogma ausführlicher berühren. Denn die meisten übrigen in Betracht kommenden Inschriften begnügen sich mit kurzen, spontanen Angaben. So kennen wir, was die Trinität anlangt, zwar manche Acclamationen, welche eine einzelne göttliche Personen erwähnen, z. B. vibas in spirito san(cto); dagegen wird die volle Trinitätsformel wenigstens im Abendlande nicht sehr häufig angetroffen. Ein Beispiel davon geben wir hier wieder:

IuCVNDIANVS qui credidit
in CRISTVM IESVm vivit in
patrE · Et · FILIO · ET ISPirito sancto[1]

Im Orient aber diente die noch heute gebräuchliche Doxologie häufig zur Einleitung von Grabschriften, wofür die S. 216 mitgeteilte Inschrift des Schenudi ein Beleg ist.[2] Sie erscheint auch zuweilen in abweichender Form, z. B. auf einer griechischen Stele des Kairiner Museums,[3] deren Text folgendermaßen schließt: *ΟΝΟΜΑΤΙ ΚΥ | ΘΥ ΠΑΤΡ ΚΑΙ CѠΤΗΡ ΙΥ ΧΥ ΚΑΙ*

[1] Marucchi, Eléments I 184.

[2] Ein Arcosoltitel von Kokanava (Waddington Nr. 2681) datiert vom Jahre 417 am 27. Lous = 368—369, lautet:

+ *Εὐσεβίῳ* + *Χριστιανῷ* +
Δόξα πατρὶ καὶ υἱῷ καὶ ἁγίῳ πνεύματι
Ἔτους ζιυ' μηνὶ λώου κζ'

Die Bezeichnung *χριστιανός* kam in Syrien auf. Vgl. Acta apost. XI. 26.

[3] Crum, Coptic monuments 93 Nr. 8405.

ΑΓΙΟΥ ΠΝC ΑΜΗΝ, was aufzulösen ist *ὀνόματι κυρίου θεοῦ πατρὸς καὶ σωτῆρος Ἰησοῦ Χριστοῦ καὶ ἁγίου πνεύματος, ἀμήν.* Bemerkenswert sind auch hier die auf koptischen Denkmälern häufigen Abkürzungen.

An den Vater und Allschöpfer und Erhalter, dem Ruhm sei in Christo, wendet sich eine schöne Grabschrift aus der Region der Acilier in S. Priscilla.[1]

Zur Eschatologie, der Vorstellung vom Jenseits, werden naturgemäß die meisten Beiträge geliefert. Die Acclamationen sind die Erstlinge dieser Klasse; größere Inschriften schildern das Paradies mit seinem Frieden, seiner Erfrischung, den munera lucis in der Herrlichkeit Christi. „Keine traurigen Zähren! nicht schlagt an eure Brust, Vater und Mutter, denn ich besitze das himmlische Reich, wo nicht der trostlose Erebos, nicht das bleiche Bild des Todes, sondern sichere Ruhe mich aufnimmt und der Chorreigen seliger Geister und die lieblichen Fluren der Gerechten!"[2] Es ist eine wichtige Tatsache, daß die altchristlichen Grabschriften der ersten vier Jahrhunderte eine einheitliche feste und sichere Anschauung der vita beata nachweisen, daß sie nie den allergeringsten Zweifel verlauten lassen, daß sie nichts von einer Zwischenstufe im besseren Jenseits wissen, daß sie im anderen Leben die endliche Verwirklichung des letzten Zweckes der christlichen Soteriologie und Theologie überhaupt erblicken.[3] In diesem Sinne klingen die epigraphischen Sepulkralgebete für und zu den Verstorbenen aus, in ihm werfen sie auf unsere Lehre von der communio sanctorum[4] helles Licht:

CVIQVE PRO VITAE SVAE TESTIMONIO
SANCTI MARTYRES APVD DEVM ET CRISTVM
ERVNT ADVOCATI[5]

In ihm betonen sie in jüngerer Epoche Gericht, Auferstehung

[1] Marucchi, Eléments I 185.

[2] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 91.

[3] Ebda 99.

[4] Heidnische Anklänge vgl. Usener, Rhein. Museum LV 29 ff. Für die christl. Vorstellung J. P. Kirsch, Die Lehre von der Gemeinschaft der Heiligen im christlichen Altertum. Mainz 1900.

[5] In der Katakombe der Cyriaka.

(namentlich in Gallien) und die Ewigkeit. Das Grab gilt als vorübergehend: *κοιμητήριον ἕως ἀναστάσεως*.[1]

Auch zur Sakramentenlehre, Marienkult, Primat, Aberglauben und Häresie liefern die christlichen Inschriften Beispiele, so daß sich auf Grund dieser zuverlässigen Quellen eine vollständige Theologie der Monumente aufbauen läßt. Wo ferner die literarischen Quellen der Geschichte der Ausbreitung des Christentums versiegen, greifen oft die Inschriften wirksam ein, z. B. in Nordafrika, Gallien, auf den ägäischen Inseln. Das Schisma des Heraklius, die kirchliche Sondergemeinschaft des Trigarius in Afrika, bestimmte wichtige Persönlichkeiten (z. B. die Mutter des Damasus) oder deren Wirken (z. B. eine Reihe von Schriften des Hippolytus) nennen uns nur die Inschriften.

Dritter Abschnitt.

Epigraphische Urkunden (im engeren Sinne).

Eine eigene Klasse von Inschriften, teils Grabinschriften im weiteren Sinne, teils Votiv-, Bau- und Kircheninschriften, verdient, da ihnen mehr oder weniger der Charakter öffentlicher Urkunden anhaftet, besondere Beachtung. Sie sind vielfach in Versen abgefaßt, daher ein Wort über die epigraphische Dichtung vorausgeschickt sei.

§ 116. Dichtungen. Von klassischer Poesie ging manches Bruchstück in die Sprache der heidnischen wie christlichen Epitaphien über. So lehnen sepulkrale Dichtungen vor Konstantin sich namentlich an Vergil an. Häufig ist die Phrase: abstulit atra dies et funere mersit acerbo (Än. VI 429; XI 28). Eine Inschrift der Villa Borghese (3. Jahrh.) sagt: miserere animae non digna ferentis (Än. II 143 f.); von einem Bischof von Arles heißt es wie zur Apotheose des Daphnis: subiectosque videt nubes et sidera coeli. Nur die Vertrautheit mit klassischer Poesie läßt es verstehen, wenn Tartarus, Styx, die elysischen Gefilde auch in der christlichen Terminologie noch ein Plätzchen finden, ja Christus selbst als rector olympi erscheint.[2]

[1] RQS 1891, 1 ff. und oben S. 208 Note 5.

[2] Das heidnische Element in der christlichen Epigraphik behandelt vortrefflich V. Strazzulla, RQS 1897, 507 ff.

Nach dem Kirchenfrieden mehrt sich die Zahl der Grabgedichte, und im Gegensatz zu den centonenartigen Epigrammen früherer Zeit, deren Verfasser zumeist unbekannt blieben, sind es nun berühmte Dichter, die sie verfertigen. Ich nenne nur einen Publius Optatianus Porphyrius aus der konstantinischen Epoche, den wenige Jahrzehnte später Damasus in Rom überholte. Zu ihnen kommt dann Gregor von Nazianz und gegen Ende des 4. Jahrhunderts Paulinus von Nola. Das 5. Jahrhundert brachte endlich das Haupt altchristlicher Dichtung, den Spanier Prudentius, und ebenso den Helpidius Rusticus hervor, und den Schluß in der Reihe dieser Angesehenen altchristlicher Dichtung machte der „Vater des Kirchengesanges" Ambrosius.[1]

Erst mit Damasus, dem Papstdichter und Restaurator der Katakomben, bricht sich spezifisch christliche Poesie Bahn. Mehr denn 100 Epigramme sind uns im Original oder abschriftlich überliefert, die diesem großen Papste zugeschrieben werden; über die Hälfte davon stammen zweifellos von ihm.[2] Machten sie vom metrisch-prosodischen Standpunkte aus nicht immer den Eindruck dessen, was wir unter klassisch verstehen, was in Anbetracht ihrer Entstehungszeit nicht verwunderlich ist, so zeigen sie doch z. T. tiefes poetisches Empfinden und wahre Kunst. Man lese z. B. die Grabschrift, die Damasus für sich selbst dichtete, jene herrliche Apostrophe an den Erlöser: „der der Tiefe schwere Woge gebändigt, dessen Kraft dem erdschlummernden Samen Leben leiht, der imstande, Lazarus die Todesbande zu lösen, den Bruder beim dritten Sonnenlicht der Schwester Martha wiederzuschenken: der wird, so glaube ich, Damasus vom Tode erwecken."[3] Oder man bewundere die anmutigen Verse auf seine kaum zwanzigjährige Schwester Irene, welche, vor die Zeit seines Pontifikats fallend, noch nicht in den schönen kalligraphischen Zügen seines Hofschreibers Furius Dionysius eingegraben wurden. „Nun ruhen," heißt es da, „in dieser Gruft

[1] Weitere Beispiele vorkonstantinischer Grabgedichte IVR II p. VII f.

[2] Vgl. Ihm, Damasi epigrammata, Lipsiae 1895 sowie dessen Aufsatz „Die Epigramme des Damasus" im Rhein. Museum 1895 200 ff.

[3] Das Original ist noch nicht entdeckt: Qui gradiens pelagi fluctus compressit amaros | Vivere qui praestat morientia semina terrae | Solvere qui potuit Lazaro sua vincula mortis | Post tenebras fratrem post tertia lumina solis | Ad superos iterum Marthae donare sorori | Post cineres Damasum faciet quia surgere credo.

die gottgeweihten Gebeine; es liegt hier, fragst du um den Namen, Irene, des Damasus Schwester. Sie weihte sich Christo ihr Leben lang, auf daß heilige Keuschheit ihr Verdienst erweise. Noch war ihr zweites Jahrzehnt nicht abgelaufen: vorzügliche Tugenden waren ihrem Alter vorausgeeilt; es hatte das verehrungswürdige Kind in Treuen herrliche Früchte gezeitigt. Dich, meine Schwester, übergab mir, dem Zeugen unserer Liebe, die Mutter als Pfand, da sie die Erde verließ. Und als auch diese, beste, der Himmel zu sich nahm, fürchtete ich nicht den Tod, da sie schuldlos eingehen würde, sondern empfand, ich gestehe, schmerzlich der Lebensgenossin Verlust. Nun beim Nahen Gottes gedenke, o Jungfrau, unser, damit dein Licht uns beim Herrn leuchte!" [1]

Die Grabschrift der Laurentia haben wir oben im Negativbilde gesehen. Eine ganze Reihe von Elogien haben offiziellen Charakter und sollen weiter unten Berücksichtigung finden.

Auch spätere christliche Dichter haben Einfluß auf das epigraphische Formular gewonnen, Venantius Fortunatus, Paulinus von Nola, Prudentius an erster Stelle. Aber ihre Tätigkeit hat mehr den offiziellen Kirchenbauten gegolten. Zu Trier und zu Reims trifft man dasselbe Distychon.[2] Verse des heiligen Hieronymus[3] und Gregors des Großen[4] finden sich wiederholt auf Grabschriften.

Daß schon im Anfange des IV. Jahrhunderts solche Grabgedichte in hervorragender monumentaler Ausführung vorkommen, bezeugt das Denkmal der Asklepia, welches über dem

[1] Originalfragment (hier durch Kapitalschrift hervorgehoben) in der Katakombe der hl. Domitilla: Hoc tumulo sacrata DEO NVnc membra quiescunt | Hic soror et Damasi nOMEN SI QVAeris Irene | Voverat haec sese ChristO CVM VITA MAneret | Virginis et meritum sancTVS PVDOR IPSe probaret. | Bis denas hiemes necdum compleveRAT Aetas | Egregios mores vitae praecesserat aetas | Propositum mentis pietas veneranda puellae | Magnificos fructus dederat melioribus annis | Te germana soror nostri nunc testis amoris | Cum fugeret mundum dederat mihi pignus honestum. | Quam sibi cum raperet melior tunc regia coeli | Non timui mortem coelos quod libera adiret | Sed dolui fateor consortia perdere vitae | Nunc veniente Deo nostri reminiscere virgo | Ut tua per Dominum praestet mihi facula lumen.

[2] Le Blant, Inscr. chrét. n. 242 u. 335.

[3] Hieron., Epist. LXXXVI ad Eustochium; Hübner, Inscript. Hisp. christ. n. 49.

[4] Ioh. Diac., Vita S. Gregorii IV c. 69; Gruter, Inscr. ant. 1168.

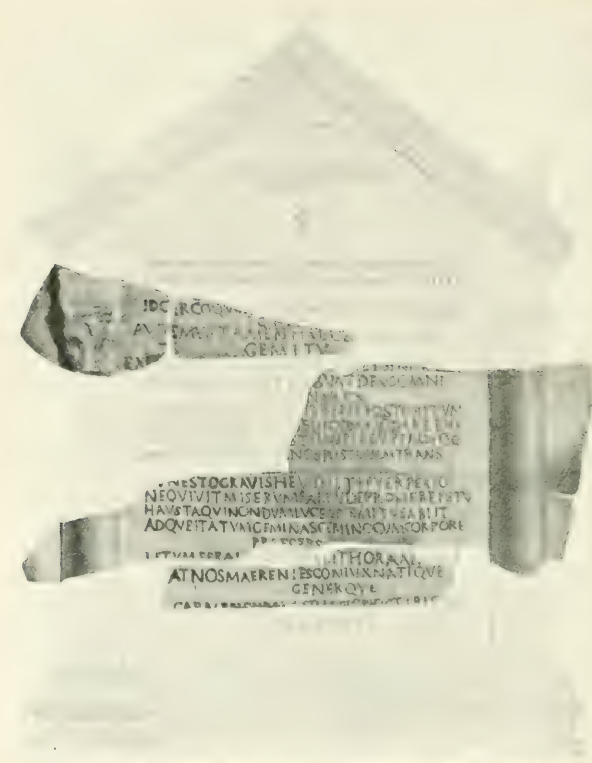


Fig. 76. Grabschrift der Asklepia zu Salona. (IV. Jahrh.)

Sarkophag dieser an den Folgen einer Entbindung gestorbenen Matrone in die Portikuswand der kleinen Basilika des hl. Anastasius zu Salona eingelassen war.[1]

§ 117. Elogien 2c. Die eben gegebene Grabschrift rekonstruiert ein Blatt dalmatinischer Kirchengeschichte. Handelt es sich doch um jene Matrone Asklepia, welche den hl. Anastasius bestattete, ihm eine Basilikula errichtete und unter persönlicher Gefahr (illa tulit multa adversis incommoda

[1] Nach Jelics Rekonstruktion RQS 1891, 113 u. 277 ff.: Depositio Asclepiae clarissimae feminae die . . . | ☧ | Quamvis patroni ad tribunal erunt ei Christi | Martyres tumula quorum ornavit felix | IDCIRCOQVe laeta expectet futurum iud | ICIum: | AVDEMVS TAMEN HAEC Effari cum | GEMITV | EXImia quiescit Asclepia fideLIS IN PACE | cui requiem triBVAT DEVS OMNI | poteNS REX | inter beatos ut illi sIT BENE POST OBITVM | illa tulit multa adversIS INCOMMODA REBVS | atque infelici eST FINE PEREMPTA QVOQ | quadraginta septem anNOS POSTQVAM TRANS | egit | fuNESTO GRAVIS HEV TRISTE PVERPERIO | NEQVIVIT MISERVM PARTV DEPROMERE FETV̅ | HAVSTA QVI NON DVM LVCE PEREMPTVS ABIIT | ADQVE ITA TVM GEMINAS GEMINO CVM CORPORE PRAECEPS | LETVM FERAE transtulIT HORA ANIMAS | AT NOS MAERENTES CONIVX NATIQVE | GENERQVE | CARMEN CVM lacrimis hOC TIBI Con | scribimus.

rebus) die übrigen diokletianischen Märtyrer des Jahres 299 begrub. Sie war die Stammmutter der Familie Domitia, und die Namen ihrer Kinder und Enkel (Aurelii, Valerii, Constantii, Flavii ꝛc.) sind auf anderen Inschriften des Cömeteriums von Salona verewigt.

Den Urkundencharakter und ein offizielleres Gepräge tragen deutlicher jene monumentalen Inschriften an sich, mit denen Papst Damasus wohl alle Katakomben Roms und einzelne Kirchen zierte. Es sind dies fast durchweg Elogien auf die am meisten verehrten römischen Glaubenszeugen. So feierte er in der Platonia das vorübergehende Begräbnis der Apostelfürsten an der Königin der Straßen (carmen 9), im Vatikan setzt er zum Baptisterium eine

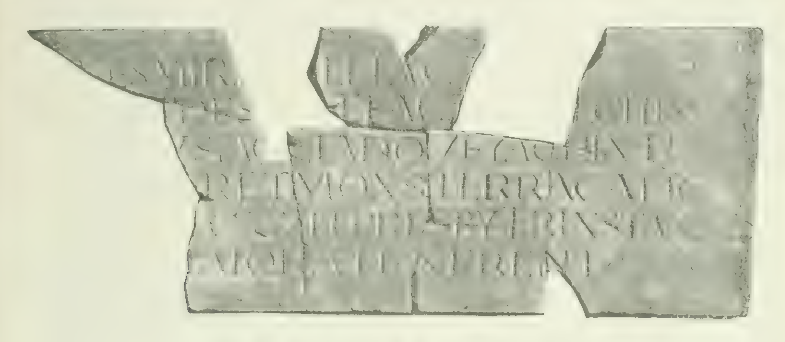


Fig. 77. Treppeninschrift der Hermeskatakombe.

Inschrift (carm. 36), an der alten salarischen Straße den Märtyrern Protus und Hyazinth (carmina 26. 27), auf die sich auch die hier abgebildete Treppeninschrift bezieht,[1] an der neuen salarischen Straße im Cömeterium der Priscilla dem Papste Marcellus (carm. 11). Der hl. Agnes gelten seine Verse an der Via Nomentana, in denen auf die Verfolgung vom Jahre 257 und auf das Wunder im Stadium angespielt wird (carm. 29). Vielleicht

[1] Sie preist die von Damasus durch den Priester Theodor erbaute neue Treppenanlage zu den Gräbern in der Tiefe: Aspice descensum cerNES MIRAbiLE FACTum ☧ | Sanctorum monumenta viDES paTEFACta sepuLCHRIS Martyris hic Prothi tumulVS IACET ADQVE YACHINTI Quae cum iamdudum tegERET MONS TERRA CALIGO | Hoc Theodorus opus construXIT PRESBYTER INSTANS Ut Domini plebem opera MAIORA TENERENT ☧

das einzige Beispiel, wo der Papst zur Abwechslung auch den Pentameter verwendet, ist die Laurentiusinschrift der Tiburtinischen Straße (carm. 14, Original fehlt noch). Vom Cömeterialelogium des hl. Hippolyt sind nur wenige Fragmente, von den Inschriften der hhl. Gorgonius und Petrus und Marcellinus ist nichts mehr erhalten (carm. 23). Letztgenannte bot übrigens u. a. einen kleinen Beitrag zur Damasusbiographie, weil der Papst darin erzählt, wie er als Knabe sich vom Henker selbst den Tod der beiden Heiligen erzählen ließ. Der wilde Menschenschlächter erteilte den Befehl, sie mitten im Walde zu enthaupten, damit niemand das Grab, das die Heiligen sich freudig mit eigener Hand ausgewühlt, finde. „Nachdem eure Leiber (eine Zeitlang) in einer Höhle verborgen gelegen, bestattete Lucilla eurem Wunsche gemäß hier die hl. Gebeine", schließt das Gedicht.[1] Bekanntlich ruhen die Heiligen seit 826 in Seligenstadt am Main. Ein Fragment der Inschrift des hl. Eusebius in S. Callist (carm. 12) ist S. 195 abgebildet. Allgemeiner bekannt ist die folgende Inschrift am Grabe des hl. Sixtus II.:

HIC CONGESTA IACET QVAERIS SI TVRBA PIORVM
CORPORA SANCTORVM RETINENT VENERANDA SEPVLCRA
SVBLIMES ANIMAS RAPVIT SIBI REGIA COELI
HIC COMITES XYSTI PORTANT QVI EX HOSTE TROPAEA
HIC NVMERVS PROCERVM SERVAT QVI ALTARIA CHRISTI
HIC POSITVS LONGA VIXIT QVI IN PACE SACERDOS
HIC CONFESSORES SANCTI QVOS GRAECIA MISIT
HIC IVVENES PVERIQVE SENES CASTIQVE NEPOTES
QVIS MAGE VIRGINEVM PLACVIT RETINENTE PVDOREM
HIC FATEOR DAMASVS VOLVI MEA CONDERE MEMBRA
SED CINERES TIMVI SANCTOS VEXARE PIORVM.

Dagegen wurde die eigentliche Grabschrift dieser Heiligen, welche sein Martyrium und den Todesmut der Christen schildert (carm. 33), noch nicht wiedergefunden. Auch vom schönen Elogium auf den jugendlichen Märtyrer Tarsicius (carm. 18) sowie von dem auf S. Cornelius besitzen wir nur Abschriften. Auf

[1] Marcelline tuos pariter Petre nosce triumphos | *Percussor retulit Damaso mihi cum puer essem* | Haec sibi carnificem rabidum mandata dedisse | Sentibus in mediis vestra ut tunc colla secaret | Ne tumulum vestrum quisquam cognoscere posset. | Vos alacres vestris manibus mandasse sepulcra | Candidule occulto postquam iacuisse sub antro | Postea commonitam vestra pietate Lucillam | Hic placuisse magis sanctissima condere membra.

S. Eutychius bezieht sich ein heute in der Sebastiansbasilika sichtbares Gedicht des Damasus (carm. 17); ebenda fünf Zeilen auf die unbekannten Heiligen der dortigen Nekropole (carm. 16). Vom Elogium der gemarterten Soldaten Nereus und Achilleus sind einige Fragmente erhalten; auch nach der Inschrift auf Felix und Adauctus im Cömeterium der Commodilla ist bisher vergeblich geforscht worden (carm. 24. Kleines Fragment im Lateran).

Auch nach Damasus erscheinen noch offizielle Inschriften mit „damasianischem Charakter"; es sind dies steinerne Urkunden seiner Nachfolger bis ins sechste Jahrhundert, namentlich des Papstes Siricius (384—99). Einige derselben, z. B. das Akrostichon des Priesters Leo zur renovata domus martyris Ippoliti [1] und die weit später nach der Goteninvasion durch den letzten großen Restaurator der Katakomben, Papst Vigilius (537—55) gesetzte,[2] tun des Damasus rühmend Erwähnung. Die erstgenannte spielt zudem auf die Beilegung des Schismas an, welche in dieser auch von Prudentius (Peristeph. IV) geschilderten »aula« der Katakombe des hl. Hippolytus stattfand:

LAETA DEO PLEBS SANCTA CANAT QVOD MOENIA CRES-
ET RENOVATA DOMVS MARTYRIS YppOLITI |CVNT
ORNAMENTA OPERIS SVRGVNT auctore DamASO
NATVS QVI ANTISTES SEDIS Apostolicae
INCLITA PACIFICIS FACTA EST haec aula triumphis
SERVATVRA DECVS PERPETVamque fidem |NAT.
HAEC OMNIA NOVA QVAEQVE VIDES LEO presbITER HOR-

Die meisten späteren Inschriften beziehen sich auf die Errichtung von Basiliken und Taufkirchen, z. B. die des Bonifaz I. (418—22) auf die hl. Felicitas, welcher der Papst die Beilegung des Schismas des Eulalius zuschrieb, die heute noch am Architrav des Lateranbaptisteriums lesbare Aufschrift Sixtus' III. (432—440), weitere zu den Restaurationen der Stephansbasilika durch Leo I. (440—61), der Laurentiuskirche durch Papst Pelagius II. usf.

Auch die wichtigste altchristliche Inschrift Deutschlands gehört dieser Kategorie an, eine 0,51 m hohe, 0,71 m breite und 0,10 m dicke Kalksteinplatte in der nördl. Chorwand von S. Ursula

[1] Bull. 1883, 60 ff.

[2] Fragmente im Lateran (III 6), Text im Cod. Pal. vat. 833.

in Köln. Ihre Echtheit kann heute kaum mehr bestritten werden. De Rossi setzt die dreizehnzeilige ursprünglich rot ausgemalte Inschrift vor die Mitte des fünften Jahrhunderts. Es gehen aus ihr — dem echten Kern der Ursulalegende — zwei wertvolle kirchengeschichtliche Tatsachen hervor: einmal, daß Jungfrauen in Köln das Martyrium erlitten, dann die Existenz einer Kirche an ihrem Begräbnisplatz. „Wir dürfen den Bau dieser Basilika in den Anfang des vierten, ihre Wiederherstellung in die zweite Hälfte desselben Jahrhunderts, spätestens in den Anfang des fünften setzen, denn tiefer kann die Clematiusinschrift nicht herabgedrückt werden."[1] Sie lautet: Divinis flammeis visionib.(us) frequenter admonit.(us) et. virtutis magnae mai estatis martyrii caelestium virgin(um) imminentium ex partib.(us) orientis exsibitus pro voto Clematius. v.(ir) c.(larissimus) de proprio in loco suo hanc basilicam voto quod debebat fundamentis restituit si quis autem supra tantam maiiestatem huiius basilicae ubi sanctae virgines pro nomine. $\overline{\text{XPI}}$. san guinem suum fuderunt corpus alicuiius | deposuerit exceptis virginibus . sciat se sempiternis tartari ignib.(us) puniendum. „Durch göttliche feurige Gesichte häufig gemahnt und angeeifert von der Tugendgröße und Majestät des Martyriums der himmlischen Jungfrauen, die aus östlichen Landen erschienen, hat gemäß einem Gelübde Clematius senatorischen Ranges aus eigenen Mitteln auf seinem Grundstück diese Basilika, seinem Gelübde treu, von Grund aus hergestellt; sollte aber einer über so großer Heiligkeit dieser Basilika, wo die hl. Jungfrauen für den Namen Christi ihr Blut vergossen haben, eines anderen Körper, ausgenommen die Jungfrauen beisetzen: er möge wissen, daß er mit ewigem Höllenfeuer zu strafen ist." Eine ähnliche monumentale Bauurkunde einer afrikanischen Basilika nördlich von Aurès ist möglicherweise noch dem vierten Jahrhundert zuzuweisen.[2]

Zahlreiche Dedikationsinschriften 2c. entstanden, als man, etwa um die Zeit Pauls I. (757—67), daran ging, die Katakombenheiligen in die Stadtkirchen zu übertragen, und als unter dem Einflusse Alkuins eine Art literarischer Renaissance begann, welche die alten Inschriften würdigte und sammelte. Sie gehören bereits

[1] Kraus, Inschriften I 147. Daselbst Tafel XX 2 gute Abbildung.
[2] Mélanges d'archéol. et d'histoire 1894, 17 ff.

dem Mittelalter an.[1] Doch ist damit nicht gesagt, daß nicht schon in den ersten Jahrhunderten der Friedensepoche die Kirchen ihre eigenen Dedikationsinschriften hatten. In Rom speziell werden sie entsprechend der Mosaikausschmückung der Fassaden gleichfalls in Mosaik ausgeführt worden sein. Aus der Zeit Leos I., also dem fünften Jahrhundert, stammt die Dedikationsinschrift der Fassade von St. Peter:

MARINIANVS VIR INL. EX PF PRAET. ET CONS. ORD.
CVM ANASTASIA INL. FE*m. eius* DEBITA VOTA
BEATISSIMO PETRO APOSTOLO PERSOLVIT
QV*a*E PPECIBVS PAP*a*E LEONIS MEI
*pro*VOCATA SVNT ATQ. PERFECTA.

Auch außerhalb Roms und Italiens begann man frühzeitig die römische Sitte nachzuahmen. Ein gewisser Einfluß zeigte sich hierbei in doppelter Weise, einmal durch Anlehnung an alte epigraphische Formeln, wozu man die Apostrophe an den Wanderer siste viator, siste gradum, quisquis huc properas öfters verwandte, z. B. über dem ältesten Heiligtum des hl. Martin in Tours, oder durch Kopie ganzer Carmina mit wenigen Änderungen. So fanden sich im Jahre 1876 bei Thebessa zahlreiche Bruchteile einer Türinschrift, die fast genau mit einer römischen Inschrift, die im palatinischen Codex überliefert ist, übereinstimmt:[2]

Römische Inschrift:	Inschrift von Aïn Ghorab:
Cede prius nomen novitati cede vetustas; regia laetanter vota dicare libet haec Petri Paulique simul nunc nomine signo, Xystus apostolicae sedis honore fruens. Unum quaeso pares unum duo sumite munus, unus honor celebrat quos habet una fides. Presbyteri tamen hic labor est et cura Philippi.	Cede prius nomen novitati cede vetustas regia laetanter vota dicare libet haec Petri Paulique sedes Christo libente resurgit Unum queso pares unum duo sumite munus + aeclesia unus honor celebret quos habet una fides + Don . . . Presbyteri tamen hic opus est et cura probanti + Tist . . .

Anderseits prangte über der gallischen Kirche zu Primuliacum das Distichon der Basilika von Nola:

[1] Eine vortreffliche Einführung in diese Periode gibt Grisar, Analecta Romana I 67 ff. [2] Bull. 1878, 14.

PAX TIBI SIT QVICVMQVE DEI PENETRALIA CHRISTI
PECTORE PACIFICO CANDIDVS INGREDERIS[1]

Domus Dei, auch domus orationis war die geläufige Bezeichnung afrikanischer Kirchenbauten. Kleinere Heiligtümer führten meist den Namen memoria. So liest man auf Türsturzen wiederholt die Überschrift: + H(i)c domus D(e)i nos(tri...) h(i)c avitatio Sp(iritu)s S(an)c(t)i Pa(racleti). + H(i)c memoria beati martiris Dei consulti Eme(riti). ☧ H(i)c exaudietur omnis q(u)i invocabit nomen D(omi)ni D(e)i omnipot(entis).

Es zeigt sich zunächst auch in Afrika die Vorliebe für biblische Sentenzen, so z. B. das Gloria (Luk. 2, 14) in der Form:

GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN
TERRA PAX HOMINIBVS BONAE VOLVN
TATIS · HAEC EST DOMVS DEI[2]

Andere Zitate klingen gelegentlich abweichend vom bekannten Text und fanden im Innern des Sakralbaues Verwendung: exaltate te Domine quia suscepisti me; et non iucundasti inimicos meos super me (Ps. 39, 2). Exsurge Domine Deus exaltetur manus tua (Ps. 10, 12); respice et exaudi me Domine Deus meus (12, 4); salutem accipiam et nomen Domini invocabo (115, 13); iustus sibi lex est (vgl. Röm. 2, 13). Höchst sinnreich klingt auch die Legende aus Deuteron. 6, 5 bezw. Matth. 22, 37:

DILIGIS DOMINVM DEVM EX toto corde
TVO EX TOTA ANIMA TVA EX TOTa fortitudine tua.[3]

Derartige Inschriften aus dem Innern der Kirchen sind, soweit es sich nicht um Dedikationsinschriften einzelner Teile, z. B. der Inkrustationsarbeit (metalla), des Paviments, der Apsis usf. handelt, für die ältere Zeit wenigstens recht wenige überliefert. In Rom hat sich nur ein, freilich geradezu klassisches Beispiel davon in voller Schönheit erhalten, nämlich die noch an ursprünglicher Stelle prangende 1 m hohe und 13,30 m lange Mosaikinschrift der Kirche

[1] Le Blant, L'épigraph. chrét. 67, vgl. Paulinus Nol., Epist. XXXII ad Severum. [2] Le Blant, ebda 112.

Ebda 113. — Über den Einfluß des Psalmengebetes auf Epigraphik und Kunst vgl. De Waal RQS 1896, 340 f. und Michel, Gebet u. Bild 30.

[4] Die großen buchstabenähnlichen Zeichen der Basilika von Abu Hanâjâ zwischen Aleppo und Urfa (Syrien) hält Sachau, Reise in Syrien u. Mesop. S. 134, für Kamelzeichen (Wusm).

Santa Sabina auf dem Aventin. Der in der Inschrift als einfacher Priester erwähnte Petrus aus Illyricum war Bischof, als unter Cölestins Nachfolger Sixtus III. (432—440) der Bau der berühmten

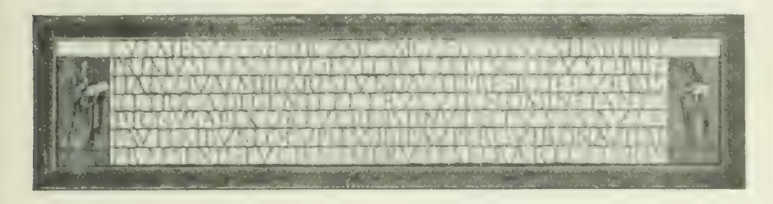


Fig. 78. Mosaikurkunde der Basilika S. Sabina. (V. Jahrh.)

Basilika vollendet wurde. Die auf der Abbildung sichtbaren musivischen Figuren rechts und links stellen, wie die Unterschrift sagt, die ECLESIA EX GENTIBVS und die ECLESIA EX CIRCVMCISIONE, also das bekehrte Heiden- und Judentum dar. Der Text lautet:

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CAELESTINVS HABERET
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRESBYTER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE PETRVS VIR NOMINE TANTO
DIGNVS, AB EXORTV CHRISTI NVTRITVS IN AVLA
PAVPERIBVS LOCVPLES SIBI PAVPER QVI BONA VITAE
PRAESENTIS FVGIENS MERVIT SPERARE FVTVRAM.

Wie übrigens ganze Cyklen von Kircheninschriften von den begnadeten Dichtern des Urchristentums geschaffen wurden, das zeigt die literarische Überlieferung, an ihrer Spitze Prudentius mit seinen ambrosianischen Tituli, dem Dittochäum[1] und Paulin von Nola.

Von besonderem Werte für die Baugeschichte der Basiliken sind schließlich auch die Fußbodeninschriften, die, sei es auf Marmor, sei es in musivischer Ausführung, mannigfach Licht verbreiten. Als Probe mögen hier zwei schwarz auf weißem Grunde gearbeitete Pavimentstücke aus Madaba in Palästina Platz finden. Die erste lautet:

[1] S. Merkle, Die ambrosianischen Tituli, eine literarhistorisch archäologische Studie: Rom 1896. Ders., Prudentius' Dittochäum, in d. Festschrift zum 1100j. Jubil. des deutschen Campo Santo. Freiburg 1897, 32 ff. J. P. Kirsch, Le D. de P. et les monuments, in den Atti del II° Congr. 127 ff.

... ΩΠΑΝΚΑΛΟΝЄΠΓΟΝΤ8ΤΟΤΗСΨΙΦΩС ... ... Τ8 ΚСЄΠΤ8ΥΚ8ΤΗСΑΓΙΑδΑΧΡΑΝΤ8ΔЄСΠΟΙ ... ΤΩΚ8СΠ8Δ ΗΣΠΡΟΘΥΜΙΑΤ8ΦΙΛΟΧΥΙΛΑ8ΤΑΥС (Μω) ΔΑΒΩΝΥΠЄΡ СΩΤΗΡΙΑСΣΑΝΤΛΗΜСЄΟСΑΦЄ ... ΝΤΩΝΚΑΡΠΟΦΩ ΡΗСΑΝΤΩΝ8ΚΑΡΠΟΦΩ ... ΑΓΙΟΤΩΠΟΤ8ΤΩΑΜΗΝΚЄ ЄΤΑΛΙΩ ... ΘЄ8ΜΙΝΗΦЄΒΡ8ΑΡΗΟЄΤ8С ΙΟΔ ΙΝΔ Κ̄ Є[1]

In einer kleinen der Madonna geweihten Rundkirche preist sie „dies schöne Werk in Mosaik im Hause der reinsten Herrin und Gottesmutter [geschaffen] auf Veranlassung des eifrigen Christenvolkes von Madaba zu Heil und Lohn der verstorbenen Wohltäter sowohl wie der lebenden dieses Heiligtums. Amen. Herr. Vollendet im Monat Februar des Jahres 274 in der fünften Indiktion", also vielleicht im sechsten Jahrhundert; je nach der Ära, welche anzunehmen ist, aber noch bedeutend älter. Das andere Mosaik stammt aus einem kleinen unter Tiberius II. den Apostelfürsten geweihten Heiligtum und sagt, „die heilige Stätte der Apostel" sei „unter dem ehrwürdigen und heiligen Bischof Sergius in Christo im Jahre 473" errichtet:

ΥΠЄΡ ΤΟΥ ΟСΙΩ(υ) Κ(αι) ΑΓΙΩ(υ) СЄΡΓΙΟΥ ЄΠΙСΚΟ (που) ЄΤЄΛΙΩΘΗ Ο ΑΓΙΟС ΤΟΠΟС ΤΩΝ ΑΠΟ СΤΟΛΩΝ ЄΝ ΧΡ ЄΤΗ ΥΟΓ Υ[2]



Fig. 7. Ziegelstempel der liberianischen Basilika.

Endlich erheischen auch die Ziegelstempel kurze Erwähnung, für die im Band XV des CIL reiches Material zusammengetragen ist. Zu den schönsten christlichen Exemplaren gehören die aus der Werkstatt des Cassius mit der Legende *ΧΜΓ ΚΑССΙΟΥ*. Msgr. Crostarosa hat auf dem Dach der liberianischen Basilika (S. Maria Maggiore zu Rom) nicht weniger als 66 Exemplare dieses schönen Stempels festgestellt. Dieses Kirchendach stellt übrigens ein ganzes Museum von Ziegelstempeln dar, von denen einige sonst überhaupt nicht vorkommen. Es enthält 11 verschiedene Stempel des ersten, 37 des zweiten, 8 des dritten, 19 aus dem vierten Jahrhundert, auf 110 Stempeln 75 Arten!

[1] Revue Biblique 1902.

[2] NB 1902, 134.

Diese Stempel als Urkunden zur Baugeschichte christlicher Altertümer zu Rom, Ravenna, im Orient in größerem Umfange nutzbar

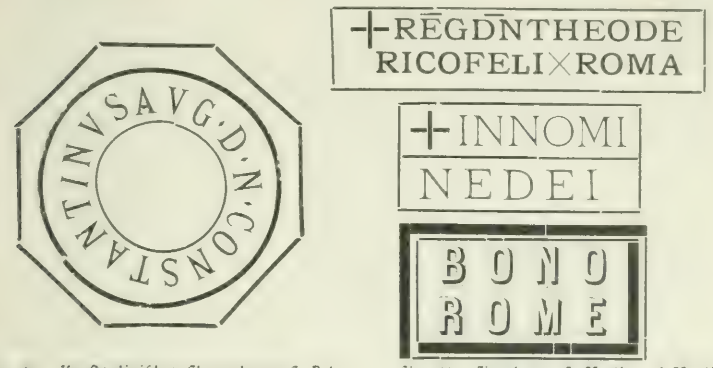


Fig. 80. Konstantinischer Stempel von S. Peter. Fig. 81. Ziegel von S. Martino ai Monti.

zu machen, wäre eine dankbare Aufgabe. Wie sie anzufassen ist, zeigen die im NB gebotenen trefflichen Untersuchungen Crostarosas über die bolli doliari der Kirchen S. Maria Maggiore, S. Silvestro e Martino ai monti und Santa Croce.

Vierter Abschnitt.

Graffiti.

§ 118. Die auch im Altertum geübte „Sitte", wo immer möglich Kritzeleien jeder Art anzubringen, hatte das Gute, der Nachwelt schätzbare paläographische und kulturhistorische Materialien zu hinterlassen. Insofern beanspruchen denn auch die Wandkritzeleien in den Katakomben und altchristlichen Anlagen denselben hohen Wert, der z. B. den Mauerinschriften der wiedergefundenen Vesuvstädte allgemein zugesprochen wird. Solche Graffiti, wie man sie nach dem italienischen Namen zu benennen pflegt, haben in den Katakomben nicht selten bedeutsamen Entdeckungen die Wege geebnet. So sah beispielsweise Stevenson auf der Suche nach der Gruft der hhl. Petrus und Marcellinus in der gleichnamigen Katakombe an der Via Labicana sich freudig nahe am Ziele, als er die Acclamation:

MARCELLINE
PETRE PETITE
(p)RO GALL(ie)N(o?)
(c)HRISTIANO

in die Wandfläche eingegrazt las und später hoch oben in der Apsis der Heiligengruft die Anrufung zweier Besucher: „O Gott, rette durch die Fürsprache deiner hl. Märtyer und der hl. Helena Deine Diener (die Mönche?) Johannes und Thomas“:

+ *ΟΘΕΩCΤΗΠΡЄCΒΗΑ*
ΤΩΝΑΓΩΝΜΑΡΤΥΡΩΝΚΑΙΤΗC
ΑΓΗΑCЄΛЄΝΗCCΟCΩΝ
ΤΟΥCCΟΥΔΟΥΛΟΥC
ΙΩΑΝΝΗ . . . ΘΜΑ . . . .
ΜΟΝΤΗΩΗΑC . . . .[1]

Die Beziehung lag klar zutage, zumal das Mausoleum der hier erwähnten Helena bekanntlich auf dem Terrain derselben Katakombe liegt. Solcher Graffiti fanden sich im gleichen Cömeterium noch viele. So liest man über der Tür eines Cubiculums unweit der historischen Krypta das schöne Gebet:



CRISTЄ IN MENTE HABEAS MAR
CELLINV PЄCCATORЄ ET IOBI
NV SEMPER VIVATIS IN DEO

und an anderer Stelle, an einer Treppe, die Worte:

DOMINE LIBERA
VICTOREM
TIBVRTIVS IN ☧
CVN SVIS
AMEN
DOMINЄ CONSЄRB(a)
CALCITUO(n)Є IN NO(m)
INЄTUO . . . . . .[2]

[1] + *ὁ θεὼς τῃ πρεσβηα | τῶν ἀγον μαρτυρων και της | ἀγηας Ἑλενης σοσων | τους σου δουλους | Ἰωαννη . . . θμα (θωμα?) μον (= μοναχους?) τηοπας . . .* Die Graffiti dieser Katakombe sind NB 1898 abgebildet.

[2] Domine conserva Calcituone (?) in nomine tuo.

Natürlich verewigten sich auch in jüngerer Zeit noch Besucher der unterirdischen Grabstätten in ähnlicher Art. So liest man die mittelalterlichen Namen Folku (Fulko), Ceolbert, Teudius, Liutprand, Suriprand, Anuald, Olgatius, Maurus, Arivald, Garibaldus, auch Namen von bestem archäologischen Klang: Pomponius Letus, Bosius, Ciacconius und schließlich auch neuere.[1] Im allgemeinen läßt sich sagen, daß fürs vierte und fünfte Jahrhundert lateinische und griechische Namen, vom sechsten ab sächsische, gotische, longobardische bis ins neunte hinein Geltung behielten. Weitaus die Mehrzahl der ältesten Katakombengraffiti tragen aber, was schon aus den oben angeführten Beispielen erhellt, Gebetscharakter, waren also nicht Visa des Besuchers, sondern Anrufungen Gottes und der Heiligen für die eigene Person wie für Verstorbene. So stehen in San Callisto an verschiedenen Plätzen Gebete für eine gewisse Sophronia: vives, vivas in Deo, in Domino, semper vives in Deo wurde ihrem Namen angefügt. Am Eingang zur Papstgruft rief man häufig den hl. Sixtus II. (Xuste, Xyste, Suste) an. Ebenda befinden sich jene sinnigen Gebete und Ausrufe: Jerusale civitas et ornamentum martyrum, salba me Domine Crescentione, pete pro me Eustachium, pete pro Marcianum alumnu, Vericundus cum suis bene naviget, sancta in mente habete, sancte Xyste in mente habeas in horationes usw. (Fig. 82.)

Auch außerhalb der Katakomben trifft man hier und dort altchristliche Graffiti. Im Jahre 1897 entdeckte ein amerikanischer Geistlicher eine Reihe von solchen auf den Säulen des Tempels des Antoninus und der Faustina: neben heidnischen Notizen aus dem dritten und vierten Jahrhundert fanden sich darunter auch christliche Bilder und Inschriften einer späteren Epoche.[2] Der Aufsehen erregende Fund einer größeren christlichen Graffito-Komposition in den Räumen des Palatin, welchen vor wenigen Jahren

[1] Ein hübsches modernes Beispiel, welches dem Verfasser dieses Handbuches in einem schwer zugänglichen Teil der Comodillakatakombe aufstieß, lautet: XIII · kal · febr · 1882 | hic fuerunt | Marianus · Armel · (= Armellinius) Cosma · Stornaiolius · pbr | Augustus · Boudinhon · prb · | Henricus Mersie · prb · | Horatius Marucchius · | cum · fossore · Al · Caponio | b · Felix · fac · nos felices | b · Adaucte · adauge · nobis · fidem. Die Ausgrabungen von 1904 haben dieses Cömeterium in den Vordergrund des Interesses gerückt; die neuentdeckten Malereien gehören zu den besten ihrer Art. Vgl. Wilpert in der RQS 1904.

[2] NB 1898, 49 ff.

ein römischer Gelehrter gemacht zu haben erklärte, hat sich als trügerisch erwiesen; dafür besitzen wir aus jenen Kaiserpalästen die berühmte heidnische Karikatur des Gekreuzigten, welche lebhaft an die bekannte Stelle bei Tertullian (Apol. XVI) erinnert, wo von einem karthagischen Gladiator die Rede ist, der ein Eselbild mit der Aufschrift „Christengott" in den Straßen zeigte; bekanntlich



Fig 82 Graffiti auf der Eingangswand der Papstgruft in San Callisto.

(Auflösung nebenstehend.)

war ja die heidnische Verleumdung der Eselsanbeterei (Onolatrie) von den Juden auf die Christen übergegangen. Das bereits 1856 gefundene Original (jetzt im Museo Kircheriano) stellt einen nur mit dem Colobium bekleideten Menschen mit Eselskopf am Kreuze dar, dem von links her eine Verehrung bezeigende Gestalt naht. Die Inschrift sagt aus: *ΑΛΕΞΑΜΕΝΟϹ ϹΕΒΕΤΕ ΘΕΟΝ* „Alexamenos betet

seinen Gott an.“ Wir haben in diesem der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts entstammenden monumentalen Zeugnisse wohl keine Anklänge an den Gedankenkreis der — näherhin etwa sethianischen Gnosis zu suchen, da das Y über dem Kreuze kaum der Darstellung

(Adria)NVS BONIZO
FEL(ic)I PBR PECCATOR
POYΦINA
SANCTE XVC(te)
MAXIMI EN Θεω MET(a)IIANT ων ἐπισκόπων
PRIMITI HONTIANE ZHCHC SANCte Suste in mente TE ABEAS IN ORATIONE TE EIC MIAN
PRO BINIANI
(pe)TE(p)ROME EVSTA(chi)VM
PRIMITI NONNANEC SANTE SVSTE IN MENTE
AMANTI HABEAS IN HORATIONES
NA NA AVRELIV REPENTINV
IERVSALE CIVITAS ET
ANASTAXA A PETE PRO MARCIANVM ALVMNV IIM
ORNAMENTVM
CARA MATER
MARTYRV̄ D NABALTARIA
CVIVS BER TALLA
SANCTE SVSTE
REPENTI(num)
SVCCESSVM RVFINVM AGAPITVM E
SANCTE XYSTE
(in me)NTE HABEAS IN HO(rationes) SVSTE SAN(cte)
VT AELIBERA
SVCC SVM RVFINVM AGAPITVM SA
CROCEO
RV FINVM FEΛΙCI ZHC ENE Θεω
BYA CONTRI RV
VT QVOD ITERAVI FACER IONYCI ZHCEC
BIBAC IN Θεω
IN Pace ASTRA PETE TYXIC
ELIA
NTE BIBAC
E SATVR IN _EO MARCIANVM
ARANTIAM AQ
ORTA MAX SVCCESSVM
TVA ANCTA
ARMEN VT VERICVNDVS CVM SVIS SEVERVM SPIRITA
BENE NAVIGET
SEBATIA SANCTA IN MENTE
PATONI HAVETE ET OM
XIC AICXIONAC NES FRATRES NOS
A IPIANOC TROS LEONTIVIB
AEO AVIVS IN VI TA

angehört. Y war allerdings ein geheimes Kultzeichen der Mysten und als pythagoreischer Buchstabe Symbol der Wege zur Unterwelt. Gegebenenfalls wäre also Christus hier mit dem Typhon der Ägypter

[1] Vgl. Kraus, RE II 774 f. sowie R. Wünsch, Sethianische Verfluchungstafeln aus Rom. Leipzig 1898.

identifiziert.[1] Der Spottgraffito erhielt 1870 ein merkwürdiges Gegenstück. Damals fand sich in einer benachbarten Kammer des Pädagogiums (oder Wachtstube?), wo er entdeckt worden war, ein anderer Graffito: *ΑΛΕΣΑΜΕΝΟϹ FIDELIS*, was nach Ausweis zahlreicher Inschriften nur so viel heißen konnte, als Alesamenos, treu seinem Glauben. Es war vielleicht die gebührende Antwort auf die Verunglimpfung der Kameraden.

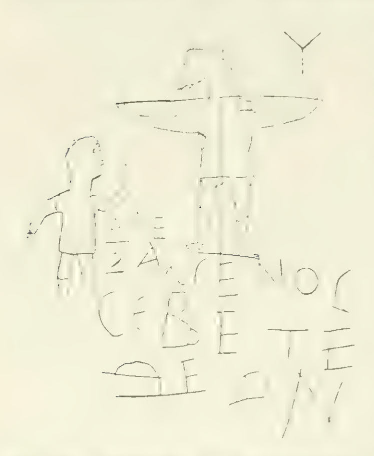


Fig. 83. Spottkruzifix aus den Kaiserpalästen.

Wie diese Kritzelei im Hause der alten Weltherrscher, so beanspruchen andere in der christlichen Totenstadt eines fernen Wüsteneilandes ein besonderes Interesse. Die Graffiti der öfter genannten Nekropolis der großen Oase im libyschen Sandmeer zeigen, wie früh dort das Christentum den alten Ammonkult verdrängte. „Ich sah in Christo versenkt den Ammoniter," heißt es in einer der Grabkapellen, „sei gnädig, Christe, Vater, der ein golden Geschlecht gebracht":

Ἀμμώνιον ἐν Χριστῷ μεμελημένον εἶδον ἄνδρα
Ἵλαθι Χριστὲ πάτερ χρύσεον γένος ὑποφήνας.[1]

In derselben Kapelle findet sich das Lob des *Τρισάγιον* in der den morgenländischen Liturgien gemeinsamen Form: *Ἅγιος, ἅγιος, ἅγιος κύριος Σαβαώθ πλήρ(ης) ὁ οὐρανὸς κα(ὶ) ἡ (γ)ῆ τῆς (δόξης σου)*, ferner ein sehr zerstörter mit *ΕΛΕΗϹΟΝ* beginnender Text. Eine eingehende Untersuchung dieser Gebetsreste in der Oase wäre sehr wünschenswert, wenngleich zahlreiche jüngere Graffiti in koptischen, äthiopischen und arabischen Schriftzügen eine solche sehr erschweren. Zu bedauern bleibt die völlige Zerstörung einer 35zeiligen Inschrift in griechischer Sprache. Durch die Erwähnung der uralten Christenstadt Bostra sowie die gleichzeitige Anwendung des Anx und des ☧ ist noch eine Kritzelei

[1] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji. 1[illegible]

bemerkenswert, in der ein Oasenbesucher „Autheis, des Markus Sohn, des Makkabäers" sich verewigt mit dem Ausruf: „Glück auf! dem Schreiber und dem Leser."[1]

Auf ein interessantes Graffito, welches hoch an der Nordgrenze des Römerreiches im Gebiete der taunensischen Paßfeste Saalburg ans Licht kam, habe ich seinerzeit aufmerksam gemacht.[2] Man liest auf einem Beinröhrchen die Inschrift leg(ionis) XXII aug(ustae) Annius f(idelis) in ☧. Auffallend ist die Bezeichnung augusta für die 22. Legion, die seit 87 n. Chr. nur primigenia pia fidelis genannt wird.

§ 119. Neben dieser Verewigung von Rompilgern usw. gibt es zahlreiche rein sepulkrale Graffiti, die in den noch frischen Kalk des Grabverschlusses in der Regel am Begräbnistage eingeritzt

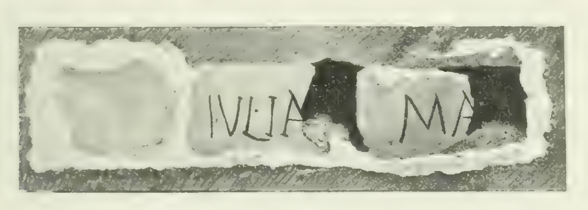


Fig. 84. Grab der Jusia Mara in S. Priscilla.

wurden. Sie ersetzen in manchem Falle die Inschrift oder ergänzen sie durch Depositionsvermerk, Datierung u. dgl. oder waren gleich den in den Bewurf eingedrückten Münzen Erkennungszeichen. Endlich liebte man es, auf diese Art ein Symbol, namentlich Palme und Monogramm als Wunsch für die Ewigkeit beizufügen. Unterhalb dem Fig. 84 abgebildeten von Wilpert publizierten Loculusgrabe der Jungfrau IVLIA MA(ra) liest man im Kalkverschluß die Worte VIRGO ANNIMA SIMP(lex).[3]

[1] A. a. O. 22: *Αὐθεὶς υἱὸς Μάρκου Μακκαβαίου ἀπὸ κώμης Νο-(ρ)ίμων . . μητρόπολις ἡ Βόστρα. Εὐτυχῶς τῷ γράψαντι καὶ τῷ ἀναγινώσκοντι.*

[2] Kaufmann, Altchristliches vom obergerman.-rhät. Limes, in Ehses, Festschrift zum elfhundertj. Jub. des deutschen Campo Santo. Freiburg 1897, 286 ff.

[3] Wilpert, Gottgew. Jungfrauen 92 Taf. III 8. — Lowrie, Christian art etc. 71 macht daraus ein Märtyrergrab (in Domitilla)!

Anhang.

Chronologische Hilfstabelle für die Jahre 67–604.

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii[1]
S. Petrus	Nero	
† 67 64?	54–68	67* Fonteius Capito — C. Iulius Rufus
S. Linus 67—76 (?)	Galba, Otho, Vitellius	68* Galerius Trachalus Turpilianus — Ti. Catius Silius Italicus
	68—69	69* Galba Aug. II — T. Vinius Rufinus
	Vespasianus 68—79	70* Vespasianus Aug. II — Titus Caesar Aug. f. Vespasianus
		71 » » III — M. Cocceius M. f. Nerva
		72* » » IV — Titus Caes. Aug. f. Vesp. II
		73* Caesar Aug. f. Domitianus II — L. Valerius Catullus Messalinus
		74* Vesp. Aug. V — Titus Caes. Aug. f. Vesp. III
		75* » VI — » IV
S. Cletus		76* » VII — » V
76—88 (?)		77* » VIII — » VI
		78* L. Ceionius Commodus — D. Novius Priscus
	Titus 79—81	79* Vespasianus Aug. IX — Titus Caes. Aug. f. Vesp. VII
		80* Titus Aug. VIII — Caesar divi f. Domitianus VII
	Domitianus 81—96	81* L. Flavius Silva Nonius Bassus — Asinius Pollio Verrucosus
		82* Domitianus Aug. VIII — T. Flavius Sabinus
		83* » IX — Q. Petillius Rufus II
		84* » X — C. Oppius Sabinus
		85* » XI — T. Aurelius Fulvus
		86* » XII — Ser. Cornelius Dolabella Petronianus
		87* » XIII — L. Volusius Saturninus
S. Clemens		88* » XIV — Q. Minicius Rufus
88—97 (?)		89* T. Aurelius Fulvus — . . . Atratinus

[1] Die Datierung christlicher Inschriften geschah nie nach consules suffecti, auch höchst selten nach dem vollen Namen der consules ordinarii, sondern meist nach deren cognomina, welche zudem oft abgekürzt wurden, z. B. PIS · ET · BOL · COSS = PISONE ET BOLANO = Jahr 111. Für die mit * versehenen Jahre läßt sich aus IVR sowie Bull. und NB keine christliche Inschrift nachweisen.

Päpste	Kaiser		Consules ordinarii
		90*	Domitianus Aug. XV — M. Cocceius M. f. Nerva II
		91*	M' Acilius Glabrio — M. Ulpius M f. Traianus
		92*	Domitianus Aug. XVI — Q. Volusius Saturninus
		93*	[Cn.?] Pompeius Collega — . . . Priscinus
		94*	L. Nonius Torquatus Asprenas — T. Sextius Magius Lateranus
		95*	Domitianus Aug. XVII — T. Flavius Clemens
	Nerva 96—98	96*	T. Manlius Valens — C. Antistius Vetus
S. Evaristus 97—105 (?)		97*	Nerva Aug. III — L. Verginius Rufus III
	Traianus 98—117	98*	» IV — Imp. Nerva Traianus Caesar II
		99*	A. Cornelius Palma — Q. Sosius Senecio
		100*	Traianus Aug. III — Sex. Julius Frontinus III
		101*	» IV — Q. Articuleius Paetus
		102*	L. Iulius Ursus Servianus — L. Licinius Sura II
		103*	Traianus Aug. V — M'. Laberius Maximus II
		104*	Sex. Attius Suburanus II — M. Asinius Marcellus
S. Alexander 105—115 (?)		105*	Ti. Iulius Candidus Marius Celsus II — C. Antius A. Iulius A. f. Quadratus II
		106*	L. Ceionius Commodus Aurelius Annius Verus — Cerialis
		107	L. Licinius Sura III — Q. Sosius Senecio II
		108*	App. Annius Trebonius Gallus — M. Atilius Metilius Bradua
		109*	A. Cornelius Palma II — [Q. Baebius?] Tullus
		110*	Ser. Scipio Salvidienus Orfitus — M. Peducaeus Priscinus
		111	C. Calpurnius Piso — M. Vettius Bolanus
		112*	Traianus Aug. VI — T. Sextius Africanus
		113	L. Publilius Celsus II — C. Clodius Crispinus
		114*	Q. Ninnius Hasta — P. Manilius Vopiscus
S. Sixtus I 115—125 (?		115*	L. Vipstanus Messalla — M . . . Pedo Vergilianus
		116*	L. Lamia Aelianus — . . . Vetus
	Hadrian 117—138	117	T. Aquilius Niger — M. Rebilus Apronianus
		118*	Hadrianus Aug. II — Cn. Pedonius Fuscus Salinator
		119*	» III — Rusticus
		120*	L. Catilius Severus II — T. Aurelius Fulvus Boionius Arrius Antoninus
		121*	M. Annius Verus II — Augur

17*

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		122* M. Acilius Aviola — Corellius Pausa
		123* Q. Articuleius Paetinus (Paetus) — L. Venuleius Apronianus
		124* M'. Acilius Glabrio — C. Bellicius Torquatus Tebanianus
S. Telesphorus 125—136(?)		125* Valerius Asiaticus II — L. Epidius Titius Aquilinus
		126* M. Annius Verus III — C. Eggius L. f. Ambibulus etc. L. Maecius Pos[tumus
		127* M. Gavius Squilla Gallicanus — T. Atilius Rufus Titianus
		128* [Nonius?] Torquatus Asprenas II — M. Annius Libo
		129* P. Iuventius Celsus T. Aufidius Hoenius Severianus II — L. Neratius Marcellus II
		130* Q. Fabius Catullinus — M. Flavius Aper
		131* Ser. Octavius Laenas Pontianus — M. Antonius Rufinus
		132* C. Serius Augurinus — C. Trebius Sergianus
		133* M. (?) Antonius Hiberus — P. (?) Mummius Sisenna
		134* L. Iulius Ursus Servianus III — T. Vibius Varus
		135* L. Tutilius Lupercus Pontianus — P. Calpurnius Atticus Atilianus
S. Hyginus 136—140(?)		136* L. Ceionius Commodus Verus — Sex. Vetulenus Civica Pompeianus
		137* L. Aelius Caesar II — P. Coelius P. f. Balbinus Vibullius Pius
	Antoninus Pius 138—161	138* T. Iunius Niger — C. Pomponius Camerinus
		139* Antoninus Aug. II — C. Bruttius Praesens II
S. Pius I 140—155(?)		140* „ III — M. Aelius Aurelius Verus Caesar
		141* T. Hoenius Severus — M. Peducaeus Stloga Priscinus
		142* L. Cuspius Rufinus — L. Statius Quadratus
		143* C. Bellicius Torquatus — Ti. Claudius Atticus Herodes
		144* L. [Hedius Rufus] Lollianus Avitus — T. Statilius Maximus
		145* Antoninus Aug. IV — M. Aelius Aurelius Verus Caesar Aug II
		146* Sex. Erucius M. f. Clarus II — Cn. Claudius Severus Arabianus

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		147* L. Annius Largus — C. Prastina Pocatus Messalinus
		148* C. Bellicius Torquatus — P. Salvius Iulianus
		149* Ser. Cornelius Salvidienus Scipio Orfitus — Q. Nonius Sosius Priscus
		150* M. Gavius Squilla Gallicanus — Sex. Carminius Vetus
		151* Sex. Quintilius Condianus — Sex. Quintilius Maximus
		152*. M'. Acilius Glabrio senior — M. Valerius Homullus
		153* C. Bruttius Praesens — A. Iunius Rufinus
		154* L. Aelius Aurelius Aug. f. Commodus — T. Sextius Lateranus
S. Anicetus 155—166(?)		155* C. Iulius C. f. Severus — M. Iunius Rufinus Sabinianus
		156* M. Ceionius Silvanus — C. Serius Augurinus
		157* M. Ceionius Civica Barbarus — M. Metilius P. f. Aquilius etc. Torquatus Fronto
		158* Ser. Sulpicius Tertullus — Q. Tineius Sacerdos Clemens
		159* Plautius Quintillus — M. Statius M. f. Priscus Licinius Italicus
		160* App. Annius Atilius Bradua — Ti. Clodius Vibius Varus
	Marc Aurel 161—180	161* M. Aelius Aurelius Aug. III — L. Aelius Aurelius Commodus II
		162* Q. Iunius Rusticus II — L. Plautius Aquilinus
		163* M. Pontius M. f. Laelianus Larcius Sabinus — A. Iunius P. f. Pastor L. Caesennius Sospes
		164* M. Pompeius Macrinus P. Inventius Celsus
		165* M. Gavius Orfitus — L. Arrius Pudens
S. Soter 166—175(?)		166* Q. Servilius Q. f. Pudens — L. Fufidius Pollio
		167* M. Aurelius Aug. III — M. Ummidius Quadratus
		168 L. Venuleius Apronianus II — L. Sergius Paullus II
		169* (von seinen 42 Namen die letzten:) Sosius Priscus — P. Coelius Appollinaris
		170* C. Erucius Clarus — M. Cornelius Cethegus
		171* T. Statilius Severus — L. Alfidius Herennianus
		172* Ser. Calpurnius Scipio Orfitus — Quintilius Maximus
		173* Cn. Claudius Severus II — Ti. Claudius Pompeianus II

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		174 Gallus — Flaccus Cornelianus
S. Eleutherius 175—189		175* L. Calpurnius Piso. — P. Salvius Iulianus
		176* T. Pomponius Proculus Vitrasius Pollio II — M. Flavius Aper II
		177* Aurelius Commodus Aug. — M. Plautius Quintillus
		178* Orfitus — Rufus Iulianus
		179* Aurelius Commodus Aug. II — P. Martius Verus II
	Commodus 180—192	180* L. Fulvius C. f. [C.] Bruttius etc. Aquilius Veiento II — Sex. Quintilius Condianus
		181* Aurelius Commodus Aug. III — L. Antistius Burrus Adventus
		182* [Petronius] Mamertinus — [Q. Tineius] Rufus
		183* Aurelius Commodus Aug. IV — C. Aufidius Victorinus II
		184* L. Cossonius Eggius Marullus — Cn. Papirius Aelianus
		185* . . . Maternus — . . . Bradua Atticus
		186* Aurelius Commodus Aug. V — M'. Acilius Glabrio II
		187* L Bruttius [Quintius] Crispinus — L. Roscius Aelianus
		188* Seius Fuscianus II — M. Servilius Silanus II
S. Victor 189—199		189 [Duil]ius Silanus — Q. Servilius Silanus
		190* Aurelius Commodus Aug. VI — M. Petronius Sura Septimianus
		191* . . . ius Pedo Apronianus — M. Valerius Bradua Mauricus
		192* Aurelius Commodus Aug. VII — P. Helvidius Pertinax II
	Pertinax 193	193* Q. Sosius Falco — C. Iulius Erucius Clarus
	Septimius Severus 193—211	194* Septimius Severus Aug. II — D. Clodius Septimius Albinus Caesar II
		195* Scapula Tertullus — Tineius Clemens
		196* C. Domitius Dexter II — L. Valerius Messalla Thrasea Priscus
		197* T. Sextius Lateranus — L. (C?) Cuspius Rufinus
		198* Saturninus — Gallus
		199* P. Cornelius P. f. Anullinus II — M. Aufidius C. f. Fronto
S. Zephyrin 199—217		200* Ti. Claudius Severus [Proculus ?] — C. Aufidius Victorinus

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		201* L. Annius Fabianus — M. Nonius M. f. Arrius Mucianus
		202* Septimius Severus Aug. III — Imp. Caes. M. Aurellius Severus Antoninus Pius etc.
		203* C. Fulvius Plautianus II — P. Septimius Geta II
		204 L. Fabius M. f. Cilo etc. Fulcinianus II — M. Annius Flavius Libo
		205* Imp. Caes. M. Aurellius Severus etc. II — P. Septimius Geta Caesar
		206* M. Nummius Umbrius etc. Senecio Albinus — L. Fulvius Aemilianus
		207* . . . Aper — . . . Maximus
		208* Imp. Caes. M. Aurellius Severus etc. III — P. Septimius Geta Caesar II
		209* [Ti. Claudius?] Pompeianus — . . . Avitus
		210* M'. Acilius Faustinus — A. Triarius Rufinus
	Caracalla	211* Gentianus — [Pomponius] Bassus
	211—217	212* C. Iulius Asper II — C. Iulius Galerius Asper
		213* Imp. Caes. M. Aurellius Severus etc. IV — D. Caelius Calvinus Balbinus II
		214* Valerius Messalla — C. Octavius Appius Suetrius Sabinus
		215* . . . Maecius Laetus II — . . . Sulla Cerialis
		216* P. Catius Sabinus II — P. Cornelius Anullinus
S. Callistus 217—222	Macrinus 217—218	217 C. Bruttius Praesens — T. Messius Extricatus II
[Hippolytus 217—235]	Heliogabal 218—222	218* Macrinus Aug. — . . . Oclatinius Adventus
		219* Imp. Caes. M. Aurellius Antoninus Pius etc. II — Q. Tineius Sacerdos II
		220* » III — P. (M?) Valerius Eutychianus Comazon
		221* C. Vettius Gratus Sabinianus — M. Fabius Vitellius Seleucus
S. Urban I 222—230	Alexander Severus 222—235	222* Imp. Caes. M. Aurellius Antoninus etc. IV — Severus Alexander Aug.
		223* L. Marius L. f. Maximus Perpetuus Aurelianus II — L. Roscius Paculus Papirius Aelianus
		224* App. Claudius Iulianus II — C. Bruttius Crispinus
		225* Ti. Manilius Fuscus II — Ser. Calpurnius Domitius Dexter
		226* Alexander Sev. Aug. II — L. Aufidius Marcellus II

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		227* M. Nummius Senecio Albinus — M. Laelius Maximus [Aemilianus?]
		228* . . . Modestus II — . . . Probus
		229* Alexander Sev. Aug. III — Cassius Dio Cocceianus II
S. Pontianus 230—235		230* L. Virius Agricola — Sex. Catius Clementinus Priscillianus
		231* . . . Claudius Pompeianus — T. Flavius Praelignianus
		232* . . . Lupus — . . . Maximus
		233* . . . Maximus — . . . Paternus
		234 [M. Clodius Pupienius] Maximus II — . . . Agricola Urbanus
S. Anterus 235—236	Maximinus Thrax 235—238	235 Cn. Claudius Severus — L. Ti. Claudius Aurelius Quintianus
S. Fabian 236—250		236* Imp. Caes. C. Iulius Verus Maximus etc. — M. Pupienius Africanus
		237* . . . Perpetuus — . . . Cornelianus
	Pupienus und Gordianus 238	238* . . . Fulvius Pius — . . . Pontius Proculus Pontianus
	Gordianus iunior 238-244	239 L. Fulvius Aemilianus II — L. Naevius Aquilinus
		240* [Vettius?] Sabinus II — . . . Venustus
		241* Gordianus Aug. — . . . Pompeianus
		242* C. Vettius Atticus [Sabinianus] — C. Asinius Praetextatus
		243* L. Annius Arrianus — C. Cervonius Papus
	Philippus Arabs 244—249	244* . . . Armenius Peregrinus — . . . Fulvius Aemilianus
		245* Philippus Aug. — . . . Titianus
		246* C. Bruttius Praesens — C. Alb . . . Albinus
		247* Philippus Aug. II — Imp. Caes. Iulius Severus Philippus Aug. f. etc.
		248* » III — » II
		249* . . . Fulvius Aemilianus II — L. Naevius Aquilinus
	Decius 250—253	250* Decius Aug. II — Vettius Gratus
S. Cornelius 251—253	Gallus und Volusianus 251—253	251* » III — Q. Herennius Etruscus Mosius Decius Caesar
[Novatian 251—?]		252* Gallus Aug. II — Volusianus Aug.
	Valerianus 253—260	253* Volusianus Aug. II — . . . Maximus
S. Lucius I 253—254		254* Valerianus Aug. II — Licinius Egnatius Gallienus Aug.

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
S. Stephan I		255* Valerianus Aug. III — Licinius Egnatius II
254—257		256 L. Valerius Maximus — M. Acilius Glabrio
S. Sixtus II		257* Valerianus Aug. IV — Gallienus Aug. III
257—258		258* Memmius Tuscus — ... b ... Pomponius Bassus
S. Dionysius		259* Aemilianus — Bassus
259—268	Gallienus 260—268	260* P. Cornelius Saecularis II — C. Iunius Donatus II
		261* Gallienus Aug. IV — T. Petronius T. f. Taurus Volusianus
		262* » V — Faustinianus
		263 ... Albinus II — Maximus Dexter
		264* Gallienus Aug. VI — Saturninus
		265* P. Licinius Cornelius Valerianus II — Lucillus
		266* Gallienus Aug. VII — Sabinillus
		267* Paternus — Arcesilaus
	Claudius II	268 Paternus II — Marinianus
S. Felix I	268—270	269 Claudius Aug. — ... Paternus
269—274	Aurelianus	270* Flavius Antiochianus II — Virius Orfitus
	270—275	271* Aurelianus Aug. — ... b ... Pomponius Bassus II
		272* Quietus — Veldumnianus
		273 M. Claudius Tacitus — ... Placidianus
		274 Aurelianus Aug. II — ... Capitolinus
S. Eutychian	Tacitus	275* » III — Aurelius Gordianus
275—283	275—276	276* Tacitus Aug. — Aemilianus
	Probus	277* Probus Aug. — Paulinus
	276—282	278* » II — [Virius?] Lupus
		279* » III — Nonius Paternus II
		280* Messala — Gratus
		281* Probus Aug. IV — [Iunius?] Tiberianus
	Carus	282* » V — [Pomponius?] Victorinus
S. Caius	282—284	283* Carus Aug. II — Imp. Caesar M. Aurelius Carinus etc.
283—296		
	Diocletianus 284—305	284* Imp. Caes. M. Aurel. Carinus II — Imp. Caes. M. Aurel. Numerius Numerianus etc.
		285* Imp. Caes. M. Aurel. Carinus III — Aurelius Aristobulus; **Or.**: Diocletianus II
	Maximianus 286—305	286* M. Iunius Maximus II — ... Vettius Aquilinus
		287* Diocletianus Aug. III — Maximianus Aug.
		288* Maximianus Aug. II — Pomponius Ianuarius
		289* M. Macrius Bassus — L. Ragonius Quintianus
		290 Diocletianus Aug. IV — Maximianus Aug. III

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		291 C. Iulius Tiberianus II — Cassius Dio
		292 Aeranius Hannibalianus — Asclepiodotus
		293 Diocletianus Aug. V — Maximianus Aug. IV
		294* C. Flavius Valerius Constantius Caesar — Galerius Valerius Maximianus Caes.
		295 Nummius Tuscus — Annius Anullinus
S. Marcellinus		296 Diocletianus Aug. VI — Constantius Caesar II
296—304		297 Maximianus Aug. V — Gal. Val. Maximianus Caesar II
		298 Anicius Faustus II — Virius Gallus
		299 Diocletianus Aug. VI — Maximianus Aug. VI
		300 Constantius Caesar III — Gal. Val. Max. Caes. III
		301 T. Flavius Postumius Titianus II — Popilius Nepotianus
		302 Constantius Caesar IV — Gal. Val. Max. Caes. IV
		303* Diocletian. Aug. VIII — Maximianus Aug. VII
		304* » IX — » VIII
	Constantius Chlorus	305* Constantius Caesar V — Gal. Val. Max. Caes. V
	305—306	306* » Aug. VI — Galerius Aug. VI
	Galerius 305—311 Constantinus	307* Maximianus Aug. IX — Fl. Valerius Constantinus nob. Caes.; **Or.**: Valerius Severus Aug.
S. Marcellus	Magnus	308* Maximianus Aug. X — Galerius Aug. VII
308—309 S. Eusebius 309 od. 310	306—337 Maximinus 308—313 Licinius	309* Maxentius II — M. Valerius Romulus nobiliss. vir II; außerhalb Rom: post consulatum Maximiani X et Maximiani VII; **Or.**: Imp. Licinius Nob. Caes.
	308—323	310 Rom: Maxentius Aug. III; anderwärts: anno II post consulatum etc. wie vorher. **Or.**: Andronicus [Sicorius] Probus
S. Miltiades		311* Maximianus Aug. VIII — Maximinus Aug. II
311—314		312* Constantinus Aug. II — Licinius Aug. II
		313* III — » III (in Rom bis Oktober Maxentius Aug. IV)
S. Silvester I		314* C. Ceionius Rufius Volusianus II — Annianus
314—335		315* Constantinus Aug. IV. — Licinius Aug. IV
		316 Sabinus — Q. Aradius Rufinus
		317 Ovinius Gallicanus — Septimius Bassus
		318 Licinius Aug. V. — Flavius Iulius Crispus Nob. Caesar
		319 Constantinus Aug. V — Licinius Nob. Caesar

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		320* Constantinus Aug. VI — Flavius Claudius Constantinus Nob. Caes.
		321* Flavius Iul. Crisp. Constantinus II — Flav. Claudius Constantinus Nob. Caes. II
		322* Petronius Probianus — Amnius Anicius Iulianus
		323* Acilius Severus — C. Vettius Cossinius Rufinus
		324* Flavius Iul. Crispus III — Fl. Claudius Constantinus etc. III
		325 Sex. Coceius Anicius Faustus Paulinus II — P. Ceionius Iulianus
		326* Constantinus Aug. VII — Fl. Iulius Constantius etc.
		327* Fl. Caesarius Constantinus (Constantius) — Maximus
		328* Ianuarius — Iustus
		329* Constantinus Aug. VIII — Fl. Claudius Constantinus etc. IV
		330 Gallicanus — Aurelius Tullianus Symmachus
		331 Annius Bassus — Ablabius
		332* Papinius Pacatianus — Maecilius Hilarianus
		333 Fl. Iulius Delmatius Delmatii f. — Zenophilus
		334 Proculus Optatus — Anicius Paulinus
		335 Fl. Iulius Constantius — Ceionius Rufius Albinus
S. Marcus 336		336 Fl. Popilius Constantinus Nepotianus — Facundus
S. Iulius I 337—352	Constantius 337—361	337 Felicianus — Ti. Fabianus Titianus
		338 Ursus — Polemius
	Constantin II 337—341	339 Constantius Aug. II — Constans Aug.
	Constans 337—350	340 Septimius Acyndinus — L. Aradius Valerius Proculus (Populonius)
		341 Antonius Marcellinus — Petronius Probinus
		342 Constantius Aug. III — Constans Aug. II
		343 M. Maecius Memmius Furius Baburius Caecilianus Placidus — Fl. Pisidius Romulus
		344 Fl. Dometius Leontius — Fl. Sallustius Bonosus
		345 Amantius — Albinus
		346 Constantius Aug. IV — Constans Aug. III; in Rom: post consulatum Amantii et Albini
		347 Vulcatius Rufinus — Eusebius
		348 Flavius Philippus — Flavius Salia

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii
		349 Ulpius Limenius — Fabius Aco Catullinus Philomatius
		350 Sergius — Nigrinianus; in Rom: Fl. Anicius (Anicetus)
		351 Imp. Flavius Magnentius Magni f. Aug. — **Or.**: post cons. Sergii et Nigriani
S. Liberius 352—366		352 **Occ.**: Magnus Decentius etc. Caes. — Paulus; **Or.**: Constantius Aug. V — Constantius Gallus Caes.
		353 **Occ.**: Magnentius Aug. II — Magnus Decentius Caes. II; **Or.**: Constantius Aug. VI — Constantius Gallus Caes. II
		354 Constantius Aug. VII — Constantius Gallus Caes. III
[Felix II 355—365]		355 Fl. Arbitio — Q. Flavius Maecius Egnatius Lollianus (Mavortius)
		356 Constantius Aug. VIII — Flavius Claudius Iulianus Caes.
		357 » IX — » II
		358 . . . Datianus — . . . Neratius Cerealis
		359 Fl. Eusebius — Fl. Hypatius
		360 Constantius Aug. X — Iulianus Caesar III
	Iulianus Apostata 361—363	361 Fl. Palladius Rutilius Taurus Aemilianus — Fl. Florentius
		362 Claudius Mamertinus — Flavius Nevitta
	Iovianus 363—364	363 Iulianus Aug. IV — Fl. Sallustius
	Valentinian I 364—375	364 Iovianus Aug. — Flavius Varronianus nob. puer
		365 Valentinianus Aug. — Valens Aug.
S Damasus I 366—384	Valens 364—378	366 Fl. Gratianus nob. puer — Dagalaiphus
		367 Flavius Lucipinus — Flavius Valens Iovinus
[Ursinus 366—367]		368 Valentinianus Aug. II — Valens Aug. II
		369 Fl. Valentinianus nob. puer Valentis Aug. f. — Victor
		370 Valentinianus Aug. III — Valens Aug. III
		371 Gratianus Aug. II — Sex. Anicius Petronius Probus Probini f.
		372 Fl. Domitius Modestus — Flavius Arintheus
		373 Valentinianus Aug. IV — Valens Aug. IV
		374 Gratianus Aug. III — C. Equitius Valens
	Gratianus 375—383	375* Post consulatum Gratiani Aug. III et Equitii
		376 Valens Aug. V — Valentinianus iunior Aug.
	Valentinian II 375—392	377 Gratianus Aug. IV — Flavius Merobaudes
		378 Valens Aug. VI — Valentinianus iun. Aug. II

Päpste	Kaiser		Consules ordinarii	
	Theodosius I 379—395	379	Decimus Magnus Ausonius — Q. Clodius Hermogenianus Olybrius	
		380	Gratianus Aug. V — Theodosius Aug.	
		381	Fl. Syagrius — Fl. Eucherius	
		382	Claudius Antonius — Fl. Afranius Syagrius	
		383	Flavius Merobaudes II — Flavius Saturninus	
S. Siricius 384 - 399		384	Flavius Ricomer — Flavius Clearchus; in Gallien: Imp. Magnus Clemens Maximus Aug.	
		385	Arcadius Aug. — Bauto	
		386	Flavius Honorius Nob. puer — Evodius	
		387	Valentinianus iun. Aug. III — . . . Eutropius	
		388	Magnus Clemens Maximus Aug. II **Or.**: Theodosius Aug. II Maternus Cynegius	
		389	Fl. Timasius — Fl. Promotus	
		390	Valentinianus iun. Aug. IV — . . . Neoterius	
		391	Fl. Tatianus — Q. Aurelius Symmachus	
		392	Arcadius Aug. II — Fl. Rufinus	
		393	Theodosius Aug. III; **Occ.**: Flavius Eugenius Aug. **Or.**: Abundantius	
		394	Nicomachus Flavianus; **Or.**: Arcadius Aug. III Honorius Aug. II	
	Honorius 395—423	395	Anicius Hermogenianus Olybrius — Anicius Probinus	
	Arcadius 395—408	396	Arcadius Aug. IV — Honorius Aug. III	
		397	Flavius Caesarius — Nonius Atticus Maximus	
		398	Honorius Aug. IV — Flavius Eutychianus	
			Occident:	**Orient:**
S. Athanasius I 399—401		399	Flavius Mallius Theodorus	Eutropius
S. Innocenz I 401—417		400	Flavius Stilicho	Aurelianus
		401	Flavius Vincentius	Fravita
		402	Honorius Aug. V	Arcadius Aug. V
		403	Theodosius iun. Aug.	Flavius Rumoridus
		404	Honorius Aug. VI	Aristaenetus
		405	Flavius Stilicho II	Anthemius
		406	Arcadius Aug. VI	Anicius Petronius Probus
		407	Honorius Aug. VII	Theodosius iun. Aug. II
	Theodosius II 408—450	408	Fl. Anicius Auchenius Bassus	Flavius Philippus
		409	Honorius Aug. VIII; in Gallien, Spanien, Britann.: Claudius Constantinus Aug.	Theodosius iun. Aug. III
		410	Tertullus	Varanes

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii		
			Occident:	**Orient:**
		411		Theodosius iun. Aug. IV
		412	Honorius Aug. IX	» V
		413*	Heraclianus	Lucius
		414	Constantius	Constans (Constantinus)
		415	Honorius Aug. X	Theodosius iun. Aug. VI
		416	Iunius Quartus Palladius	» VII
S. Zosimus 417—418		417	Honorius Aug. XI Fl. Constantius II	
Bonifacius I 418—422		418	Honorius Aug. XII	» VIII
		419	Flavius Monaxius	Plinta
[Eulalius 418—419]		420	Constantius Aug. III	Theodosius iun. Aug. IX
		421	Agricola	Eustachius
S. Coelestin I 422—432		422	Honorius Aug. XIII	Theodosius iun. Aug. X
	Johannes Tyrannus 423—425	423	Marinianus	Asclepiodotus
		424	Flavius Castinus	Victor
	Valentinian III 425—455	425	Iohannes Augustus	Theodos. iun. Aug. XI — Valentinianus Caes.
		426	Valentinianus Aug. II	Theodos. iun. Aug. XII
		427	Hierius — Ardabur	Hierius — Ardabur
		428	Fl. Constantius Felix	Flavius Taurus
		429*	vom Mai an —:—	Florentius — Dionysius
		430	Valentinianus Aug. III	Theodos. iun. Aug. XIII
		431	Anicius Auchenius Bassus	Flavius Antiochius
S. Sixtus III 432—440		432	Aetius Gaudentii f.	Valerius Leontii f.
		433	Petronius Maximus	Theodos. iun. Aug. XIV
		434	Fl. Ardabur Aspar	Flavius Areobindus
		435	Valentinianus Aug. IV	Theodos. iun. Aug. XV
		436	im Spätjahr —:—	Fl. Anthemius Isidorus — Fl. Senator
		437	Fl. Aetius Gaudentii f. II Sigisvultus	
		438	Anicius Acilio Clabrio Faustus	Theodos. iun. Aug. XVI
		439	Rufius Postumius Festus	» XVII
S. Leo I 440—461		440	Valentinianus Aug. V	Anatolius
		441*	—:—	Constantius Cyrus
		442	Dioscorus	Eudoxius
		443	(Petronius) Maximus II Paterius	
		444	Albinus	Theodos iun. Aug. XVIII

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii		
			Occident:	Orient:
		445	Valentinian. Aug. VI	Nonius
		446	Fl. Aetius Gaudentii f. III Q. Aurelius Symmachus	
		447	Calepius	Ardabur Asparis f.
		448	Rufius Praetextatus Postumianus	Fiavius Zeno
		449	Flavius Asturius	Protegenes
	Marcianus 450—457	450	Valentinianus Aug. VII Gennadius Avienus	
		451	Flavius Adelphius	Marcianus Aug.
		452	Fl. Bassus Herculanus	Sporachius
		453	Fl. Rufius Opilio	Iohannes Vincomalus
		454	zu Rom vor Aug. —:—	Aetius — Studius
	Avitus 455—456	455	Valentin. Aug. VIII	Procopius Anthemius
		456	Avitus Aug.	Iohannes — Varanes
	Maiorianus 457—464	457	—:—	Flavius Constatinus — Rufus
	Leo I 457—474	458	Maiorianus Aug.	Leo Aug.
		459	Flavius Ricimer	Fl. Patricius Asparis f.
		460	Magnus	Apollonius
S. Hilarius 461—468	Severus 461—465	461	Severinus	Dagalaiphus Areobindi f.
		462	Severus Aug.	Leo Aug. II
		463	Fl. Caecina Decius Maximus Basilius	Vivianus
		464		Rusticius — Anicius Olybrius
	Ricimer 465—467	465	(?) Herminericus Asparis f.	Flavius Basiliscus
	Anthemius 467—472	466	Tatianus	Leo Aug. III
		467		Puseus Iohannes
S. Simplicius 468—483		468	Anthemius Aug. II	
		469	Marcianus Anthemii Aug. f.	Zeno Rusumbladesti f.
		470	Severus	Iordanes
		471	Caelius Aeonius Probianus	Leo Aug. IV
	Olybrius 472	472	Festus	Marcianus
	Glycerius 473	473		Leo Aug. V
	Iulius Nepos 474	474		Leo iun. Aug
		475*		Zeno Aug. II

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii		
			Occident:	**Orient:**
	Romulus Augustulus 475	476		Basiliscus Aug. II — Armatus
	Leo II u. *Zeno* 474—491	477*	post cons. Basilisci II et Armati	post consulatum Armati
	Basiliscus 476—477	478*		Hillus
		479		Zeno Aug. III
		480	Caecina Decius Maximus Basilius iun.	
		481	Rufius Placidus	
		482	Severinus iunior	Trocondus
S. Felix III (II) 483—492		483	Anitius Acilius Aginatius Faustus	
		484	Venantius	Theodericus Theodemeris regis f.
		485	Q. Aurel. Memmius Symmachus	
		486	Caecina Mavortius Basilius Decius	Longinus Rusunbladesti f.
		487	Flavius Boethius	
		488	Claudius Iul. Eclesius Dynamius — Rufius Acilius Sividius	
		489	Probinus	Eusebius
		490	Fl. Probus Faustus iun.	Longinus II
	Anastasius 491—518	491		Olybrius iun. Areobindi f.
S. Gelasius I 492—496		492		Anastasius Aug. — Rufus
		493	Faustus Albinus (auch Albinus iun.)	Eusebius II
		494	Turcius Rufius Apronianus Asterius Flavius Praesidius	—
		495	Flavius Viator	
S. Anastasius II 496—498		496*		Paulus Anastasii imp. frater
S. Symmachus 498—514		497*		Anastasius Aug. II
[Laurentius 498—505?]		498	Flavius Paulinus	Iohannes Scytha
		499		Iohannes Gibbus
		500		Patricius — Hypatius Secundini f.
		501	Rufius Magn. Faustus Avienus	Pompeius
		502	Fl. Avienus iunior	Probus
		503	Volusianus	Dexicrates

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii Occident:	Orient:
		504 Nicomachus Cethegus	
		505 Theodorus	Sabinianus
		506 Ennodius Messalla	Dagalaiphus Areobindus
		507 Venantius	Anastasius Aug. III
		508 Venantius iunior	Celer
		509 Importunus	
		510 Severinus Boethius (Boethius iun.)	Eutharicus
		511 Felix	Secundianus
		512*	Paulus — Muschianus
		513 Probus	Fl. Taurus Clementinus Armenius
S. Hormisdas 514—523		514 Aurelius Cassiodorius Senator	
		515 Florentius	Anthemius
		516 Flavius Petrus	
		517 Flavius Agapitus	Fl. Anast. Paulus Probus Sabinianus Pompeius Anastasius
	Iustin I 518—527	518*	Probus Moschianus Probus Magnus
		519 Fl. Eutharicus Cillica	Iustinus Aug.
		520 Rusticius	Vitalianus
		521 Valerius	Fl. Petrus Sabbatius Iustinianus
		522 Symmachus — Boethius	
S. Iohannes I 523—526		523 Fl. Anicius Maximus	
		524 Flavius (?) Opilio	Iustinus Aug. II
		525 Probus iunior	Fl. Theod. Philoxenus Sotericus Philoxenus
S. Felix IV (III) 526—530		526 Fl. Anicius Olybrius iun.	
	Iustinian I 527—565	527 Vettius Agorius Basilius Mavortius	
		528*	Iustinianus Aug. II
		529 Flavius Decius iunior	
Bonifacius II 530—532 [Dioscur 530]		530 Fl. Postumius Lampadius — Rufius Gennad. Probus Orestes	
		531* post cons. Lampadii et Orestis	

Päpste	Kaiser	Consules ordinarii: Occident:	Orient:
		532* post cons. Lampadii et Orestis anno II	
Iohannes II 533—535		533	Iustinianus Aug. III
S. Agapetus I 535—536		534 Fl. Decius Paulinus iun.	» » IV
		535* post cons. Paulini iun.	Flavius Belisarius
S. Silverius 536—538(?)		536 » » » II später consulatu Belisarii	post cons. Belisarii
		537* post cons. Paulini iun. anno III Sizilien u. Rom: post c. Belisarii	iterum post cons. Belisarii
Vigilius 538(?)—555 Pelagius I 556—561		538 Fl. Iohannes Cappadox. post cons. Paulini Iun. anno IV	—
Iohannes III 561—574 Benedict I 575—579		539 Gallien: post cons. Iohannis Ligurien: post cons. Paulini iun. anno V	Fl. Appion
Pelagius II 579—590		540 —	Fl. Iustinus iunior
S. Gregor I 590—604		541	Fl. Anicius Faustus Albinus Basilius iunior.

Viertes Buch.

Die Malerei und Symbolik.



Fig. 85. Fresko im Hause der Märtyrer Johannes und Paulus.

Erster Abschnitt.

Die altchristliche Kunst. Allgemeines.

§ 120. Wäre das Märchen von einer dem Judentum entnommenen bilderfeindlichen Tendenz im Urchristentum nicht längst widerlegt, Wilperts Korpus der Katakombengemälde würde den letzten Zweifel verscheucht haben. Nicht nur daß die rastlose Arbeit dieses Forschers zum erstenmal eine solide Basis für die Datierung dieser wichtigen Gruppe von Monumenten schuf, es gelang ihm, grade der älteren Periode eine ganze Reihe von Bildwerken zu sichern. Zeugnisse, welche man gewöhnlich für den „Kunsthaß" der ersten christlichen Epoche anführt, sind entweder montanistisch (Tertullian) oder arianisch (Eusebius) gefärbte Äußerungen übereifriger Autoren, zuweilen nur Einwände gegen bestimmte Darstellungen, z. B. Christi (Asterius) oder gegen Überladung und allzu große Prachtentfaltung (Nilus). Auch jener berüchtigte Kanon 36 der Synode von Elvira[1] (306) stellt, abgesehen von seiner provinziellen Bedeutung, nur eine sehr kluge Bestimmung der Arkandisziplin dar. Er verbietet Bilderschmuck im Sakralbau, der sonst positiv gekennzeichnet laut dem ersten diokletianischen Edikt der Zerstörung verfiel. Den Beweis seiner Bedeutungslosigkeit für die Gesamtkirche, wenn man diesen Kanon mit einigen protestantischen Auslegern als Kunstverbot erklären will, liefern also die Denkmäler selbst. Tatsächlich hat man im Orient wie im Occident, der allgemeinen Sitte folgend, es sich nicht nehmen lassen, die von Gesetz und Neugier geschützten Grabräume kunstvoll zu dekorieren, zunächst noch anlehnend an die Antike, deren klassische Nachblüte neben der Wiege des Christentums stand, sehr schnell aber selbständig und alles Heidnische nach Möglichkeit ausscheidend. Wo man, vielleicht

[1] Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.

aus Gründen der Arkandisziplin, dem heidnischen Formular noch folgte, da handelte es sich entweder um ganz allgemeine, ihres mythologischen Gehalts längst entkleidete Darstellungen, Putten, Eroten usf. oder um volle Umdeutung eines heidnischen Bildes (Orpheus = Christus). Die Technik blieb ohnehin die allgemein übliche, es lag vorab nicht in der Macht der neuen Religion, neue künstlerische Hilfsmittel zu schaffen.

Nur ausgeprägter Kunstsinn läßt es ferner verstehen, wenn die junge, allmählich in den Besitz von Gewalt und Majorität gelangte Macht so schonend mit den Denkmälern des Heidentums umging, so daß es verhältnismäßig selten zu vandalischer Zerstörung derselben kam. Man begnügte sich, die Götterstatuen von den Kultstätten auf die öffentlichen Fora zu weisen, die Tempel aber nach Bedürfnis dem neuen Kult zu weihen. So wurde das Christentum zum Konservator monumentaler Kulturdenkmäler, wie es im Mittelalter derjenige fast der gesamten paganen Literatur geworden ist.

§ 121. Wo stand aber die Wiege der jungen Kunst, wo haben sich ihre konstitutiven Typen gebildet? Um es vorauszuschicken: unsere Frage berührt das am meisten aktuelle Problem der gegenwärtigen Forschung; ihre definitive Beantwortung ist zwar angebahnt, kann aber erst erfolgreich durchgeführt werden, wenn der Denkmälerschatz des Orients mehr und mehr vom Schutte befreit sein wird, der bis auf unsere Zeit ihn dem Vergleiche entzog. Man hat, um die wichtigsten Entwicklungstheorien wenigstens anzudeuten, auf der einen Seite den Orient als Ausgangspunkt angenommen, speziell Alexandrien, wo F. X. Kraus[1] gemäß die Wiege der christlichen Kunst stand. Andere, an ihrer Spitze der Wiener Professor Wickhoff,[2] stellen sich die Entwicklung so vor, daß in Rom auf die Herrschaft der alexandrinischen Kunst im ersten vorchristlichen Jahrhundert eine Zeit selbständigen Schaffens folgte, die, im ersten nachchristlichen Jahrhundert anhebend, im zweiten als nationale Reichskunst zur Blüte kam und dann auch den Orient beeinflußte. Als zielbewußten Vertreter einer dritten Richtung,

[1] Geschichte der christlichen Kunst I, drittes Buch (daselbst die gesamte Literatur) Eine starke Annäherung Strzygowskis an seinen Standpunkt konstatierte F. X. Kraus im Repertorium für Kunstw., 1900, 49.

[2] W. v. Hartel u. Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis, Wien 1895.

die den Orient nicht nur als Ausgangspunkt, sondern auch als Überlieferer und Beeinflusser des römischen Kunstkanons im vierten und fünften Jahrhundert erklärt, haben wir Prof. J. Strzygowski[1] zu nennen. Wir hatten wiederholt Gelegenheit, die äußerst fruchtbare Tätigkeit dieses Forschers zu erwähnen. Seinen großzügigen Studien verdanken wir den ersten klaren Einblick in die altchristliche Baukunst des Ostens, die erste entwicklungsgeschichtlich genügend und gänzlich befriedigende Theorie von der koptischen Kunst, Lichtblicke ins heikle Gebiet des Byzantinischen und neues Verständnis für unsere nordische romanische Kunst, ihm endlich, was uns hier beschäftigt, den Versuch, die Entstehung der christlichen Kunst mit all diesen neuen Forschungen in Einklang zu bringen. Seine Richtung unterscheidet in



Fig. 86. Semitische Katakombenkammer zu Palmyra.

ihrem weiteren Ausbau 1) eine altchristliche Kunst, die, neben der Antike hergehend, naiv-symbolischen Charakters ist; 2) die altbyzantinische Kunst historisch-dogmatischer Färbung, welche die Antike fortführt und mit der Gründung Konstantinopels beginnt, von dort aus sich um 431 (Mosaiken von S. Maria Maggiore) in Rom und später nachdrücklicher in Ravenna einbürgernd; 3) die Kunst

[1] Neben dem wiederholt zitierten Kairiner Katalogbande „Koptische Kunst“ sowie dem Werke „Kleinasien“ kommen hier in Betracht: Byzantinische Denkmäler I–III; Orient oder Rom, Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst, Leipzig 1901; Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 1902 (Bull. de la soc. archéol. d'Alexandrie Nr. 5). Vgl. auch Beilage z. Allgem. Ztg. München 1902 Nr. 40 u. 41. — Ein nach Kunstkreisen geordnetes Verzeichnis der die orientalische Kunstforschung betreffenden Schriften Strzygowskis ist dem dritten Bande seiner Byzantinischen Denkmäler vorgedruckt.

des Islams bezw. des Mittelalters. Ist es einerseits sicher, daß die stilistische Seite der Denkmäler, welche Strzygowski für seine Ansicht sprechen läßt, allein keine greifbaren Resultate liefert, die Erschließung dieser Denkmäler auch erst eine ganz ungenügende ist, so drängt doch vieles zur Annahme einer starken Beeinflussung des Occidents durch den Orient vom fünften Jahrhundert ab. Ist aber damit eine gänzliche Abhängigkeit der weströmischen Kunst vom Orient (via Ostrom) längst nicht erwiesen und wohl auch gar nicht anzunehmen, so beanspruchen doch die Forschungen des Grazer Gelehrten ungeteilte Aufmerksamkeit. „Es wird kaum länger daran zu zweifeln sein," sagt er im Oriens christianus 1902, 421 f. gelegentlich eines Blickes auf die vergessene Kunst Antiochiens, „daß der Ausgangspunkt der christlichen Kunst in den ersten Jahrhunderten Alexandreia war. Die hellenistischen Formen der Katakombenmalereien — man vergleicht sie gewöhnlich mit den pompejanischen, die selbst alexandrinisch durchsetzt sind — und der Nachweis, daß der sie inhaltlich verbindende Faden, das Gebet, jüdisch-alexandrinischen Ursprungs ist, sprechen laut genug. Rom übernimmt, schafft nicht neu. Im 3. Jahrhundert ändert sich die Situation. Alexandreia tritt allmählich etwas zurück. Die heiligen Stätten von Jerusalem gewinnen an Bedeutung, und Antiocheia, das mit seinem Export syrischer Künstler und Kunstformen so mächtig auf die spätrömische Kunst gewirkt hatte, übernimmt nun auch die Führung auf dem Gebiete der christlichen Kunst, bis es dem aus dem kleinasiatischen Untergrunde emporgewachsenen, zu internationaler Herrschaft gelangenden Konstantinopel den ersten Rang abtreten muß. Nordafrika, Ägypten, Palästina, Syrien, der kleinasiatische Kreis — sie tauchen so allmählich aus der Versenkung auf, in der sie eine einseitige Forschungsrichtung dem Vergessen preisgegeben hatte. Neben Rom stellen sich achtunggebietend durch ihre künstlerisch reiche Schaffungskraft die Großstädte der Mittelmeerküste: Karthago im Westen, Alexandreia, Antiocheia, Ephesos, Thessalonike und Konstantinopel im Osten. Roma, die ewige, heute noch unter uns lebende hat sie bisher in den Schatten gestellt. Und das war leicht. Denn während Rom zu allen Zeiten als christliches Palladion geheiligt war, ist auch nicht eines von den frühchristlichen Zentren des Orients von der Hand des fremdgläubigen Eroberers verschont geblieben." Am

hiermit angedeuteten Programm, aus den östlichen Trümmern zu retten, was zu retten ist, allseitig mitzuarbeiten ist erste Vorbedingung zur Lösung des Problems „Rom oder Orient".

§ 122. Eine weitere Prinzipienfrage von mehr praktischer Bedeutung ist die: wie sind die konstitutiven Typen in ihrer Gesamtheit zu beurteilen? Die einen erklären mit de Rossi die



Fig. 87. Eingangspartie der Cappella greca (Anfang des 2. Jahrh.).
Über der Türe: ornamentaler Lockenkopf; links davon eine nach den drei Jünglingen im Feuerofen (rechts) weisende (Füll=?)Figur. Über dem a relievo stuckornamentierten Bogen das Quellwunder. Seitenwände, links: Überfall Susannas, rechts: Susanna und Daniel.

Bildwerke aus der Atmosphäre ihrer Zeit und schreiben ihnen zum Teil didaktische Absicht zu, andere, z. B. Viktor Schultze, sprechen vom absolut sepulkralen Charakter der alten Kunst. Le Blant hebt den Einfluß der Liturgie hervor und fand damit vielen Anklang. Neuerdings hat Karl Michel den Le Blantschen Gedankengang erfolgreich aufgenommen. Nach ihm liegen im Gebete die Wurzeln der ersten

Kunstbetätigung. „Diese (urchristlichen) Gebete haben sämtlich die Eigentümlichkeit, daß sie eine größere oder kleinere Reihe biblischer Paradigmen enthalten, die in gewisser Aufeinanderfolge wie Perlen an einer Schnur sich darbieten. So sehr sie auch sonst im einzelnen untereinander verschieden sind, so ist es doch, allgemein gefaßt, die Bitte um Befreiung und Erlösung, die durch alle hindurchklingt. Da nun aber auch die Bildwerke denselben Gedanken veranschaulichen wollen, so wird man in diesem den gemeinsamen Generalnenner sehen dürfen, dessen Ursprung selbst wieder in den soteriologisch gerichteten Interessen jener Zeitepoche be-



Fig. 88. Arcosolgrab in S. Domitilla. (Innendekoration.) Quellwunder. Der gute Hirte. Lazaruserweckung.

gründet ist, und gewisse beim Volke beliebte Gebetsformeln dürften das die Auswahl unter den verschiedenen biblischen Szenen in besonderer Weise bedingende Mittelglied zwischen Volksstimmung und Volkskunst gewesen sein. Wenn auch durch diese Gebete nicht der ganze altchristliche Bilderkreis, wie er zuerst in der Katakombenmalerei und in erweiterter Gestalt auch auf Sarkophagen, Mosaiken und den Werken der Kleinkunst zum Ausdruck kommt, die Erklärung seiner Entstehung findet, so ist doch dadurch die Möglichkeit geschaffen, einen wichtigen Grund für die Auswahl der meisten biblischen Szenen zu erkennen. So wenig darum von vornherein andersartige Einflüsse auszuschließen sind, so wenig wird man leugnen können, daß die Übereinstimmung zwischen den am häufigsten dargestellten Szenen und den ebenfalls am zahlreichsten in den Gebeten erwähnten Typen zu stark ist, um zufällig sein zu können."

Zum besseren Verständnis dieser Übereinstimmung möge hier als ein typisches Beispiel die Paradigmenreihe Platz finden, welche der verdiente Autor a. a. O. S. 53

[1] K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit (erstes Heft von J. Ficker, Studien über christliche Denkm. N. F. Leipzig 1902, 2.

zunächst für alttestamentliche Beziehungen aus den wichtigsten Gebeten zusammengestellt hat. Er beschränkt sich dabei bezüglich der äthiopischen und arabischen Version der pseudocyprianischen Gebete „auf eine Registrierung derjenigen Typen, die noch besonders außerhalb des großen Paradigmenkatalogs erwähnt sind“:

3. Makkab.
- Israel am Schilfmeer (2)
- Bewahrung Jerusalems vor Sanherib
- Jonas
- 3 Hebräer
- Daniel

Ungenannte jüd. Apok.
- Israel am Schilfmeer
- 3 Hebräer
- Susanna

4. Makkab.
- Abels Opfer
- Isaaks Opferung (2)
- Joseph im Kerker
- Phineas
- 3 Hebräer (2)
- Daniel (2)

Taanith (Mischnah).
- Isaaks Opferung
- Israel am Schilfmeer
- Josua zu Gilgal
- Samuel
- Elias am Karmel
- David u. Salomo zu Jerusalem
- Jonas

Orat. pseudoc. lat. I.
- Tobias
- 3 Hebräer
- Susanna

Orat. pseudoc. lat. II.
- Abels Opfer
- Israel am Schilfmeer
- Hiskia
- Tobias
- 3 Hebräer
- Daniel
- Susanna

Pseudocypr. Aethiop.
- Paradies
- Israel am Schilfmeer (2)
- Verwandlung des Bitterwassers
- Quellwunder (2)
- Elias
- Heilung des Naëman
- Daniel
- Susanna

Pseudocypr. Arab.
- Paradies
- Israel am Schilfmeer
- Quellwunder (2)
- Gesetzesübergabe an Moses
- Josua in Kenaan
- David vor Goliath
- Ezechiels Wagen
- 3 Hebräer

Oratio Vassiliev.
- Noe in der Arche
- Abraham
- Hiob
- Israel am Schilfmeer
- Jakob
- Tobias
- Joseph im Kerker
- David vor Saul
- Jeremias
- Daniel
- 3 Hebräer

Oratio Severi.
- Noe in der Arche
- Isaak
- Lot
- Israel am Schilfmeer
- 3 Hebräer
- Jonas
- Daniel
- Susanna
- Judith
- Esther

Wir werden im weiteren Verlauf auch auf die neutestamentlichen Parallelen zurückkommen. Diese Stichproben sind jedenfalls kennzeichnend und wegweisend, wobei naturgemäß nicht übersehen werden darf, daß auch andere Einflüsse mitwirkten, denen dann typologische Elemente zugrunde liegen; die Auswahl der dem konstanten Gebet der Kirche entnommenen Szenen war also keine willkürliche. Es kam einerseits die exegetische Praxis des christlichen Altertums in Betracht, welche Augustinus (in Exod. c. 73) dahin zusammenfaßt: in veteri testamento novum latet, in novo vetus patet, womit dem Judentum der Weg gewiesen

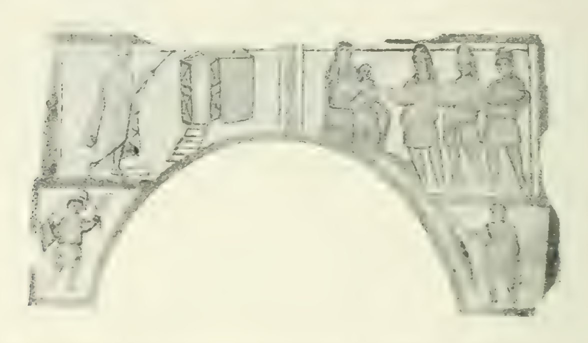


Fig. 89. Wandfläche über einem Arcofolgrabe in S. Domitilla. (Außendekoration.) Lazarus' Erweckung. Die Magier. Der Gichtbrüchige. Quellwunder.

war, anderseits aber Rücksicht auf die verfolgte Kirche. Schloß so die Stätte der ersten Kunstentfaltung keineswegs dogmatisch lehrhafte Szenen von vornherein aus, so lassen sich doch die älteren Typen nicht anders zusammenfassen als unter eschatologischem Gesichtspunkt. Das bestätigen im wesentlichen die Forschungen Wilperts, nach dem (Malereien S. 160) der Zweck der Katakombenbilder keineswegs ein didaktischer ist. Objektiv genommen paränetisch, indem sie des Besuchers Sinne auf die jenseitige Welt richten, erscheinen sie ihm subjektiv gewissermaßen ein Credo dessen, der sie malen ließ. Es illustriert mit anderen Worten der sepulkral-symbolische Cyklus — neben reiner Ornamentik oder Bildern aus Leben und Stand einer Person, auch wenigen historischen Motiven — die gehegten Jenseitshoffnungen, betont den unverlierbaren Heilsbesitz in Christo. Erst die auferstandene Kunst des Kirchenfriedens ging zum Entwurf rein

dogmatischer und historischer Cyklen über. Damit ergibt sich auch die Einteilung für unsern Überblick, der erstens den sepulkral-symbolischen Cyklus, und die Ikonographie der alten Kunst, zweitens die basilikale Malerei umfassen soll einschließlich der musivischen Kunstübung. Danach bleiben noch die spärlichen Reste privater Hausdekoration sowie die wichtige Buchmalerei zu behandeln, welch letztere am längsten antike Stilistik beibehielt.

Zweiter Abschnitt.

Der sepulkrale Cyklus.

J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms. Rom-Freiburg 1903; dazu desselben Die Katakombengemälde und ihre alten Kopien. Freiburg 1891. Daneben de Rossis RS und Bull., R. Garrucci, Storia della arte cristiana. Prato 1873. V. Schultze, Archäologie der altchr. Kunst. München 1895. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I. Freiburg 1896. — Für die Schriftquellen: E. Hennecke, Altchr. Malerei und altkirchl. Literatur. Leipzig 1896.

§ 123. Technik der Katakombenbilder. Unsere Kenntnis von der antiken Maltechnik ist verhältnismäßig jungen Datums. Viel Beachtung fanden die Experimente Ernst Bergers, eines verdienten Künstlers, der zur Erforschung der chemischen und physikalischen Grundsätze der alten Maltechnik einen ganz neuen Weg betrat.[1] Er hatte im April 1903 im Münchener Kunstverein neben antiken Werken eine Serie von Malversuchen ausgestellt, gemäß dem Vitruvischen tectorium opus, der pompejianischen Manier und dem fast transparenten stucco lustro. Seine Studien zeigten deutlich, wie wenig wir im Grunde noch über die einschlägigen Fragen unterrichtet sind, wie sehr verschieden die zum Teil ausführlichen Angaben bei Plinius und Vitruv verstanden werden können. Auf Grund seiner praktischen Versuche unterscheidet Berger nach Prüfung aller literarischen Angaben und der Originale

[1] E. Berger, Entwicklungsgeschichte der Malerei I u. II: Die Maltechnik des Altertums. München 1904.

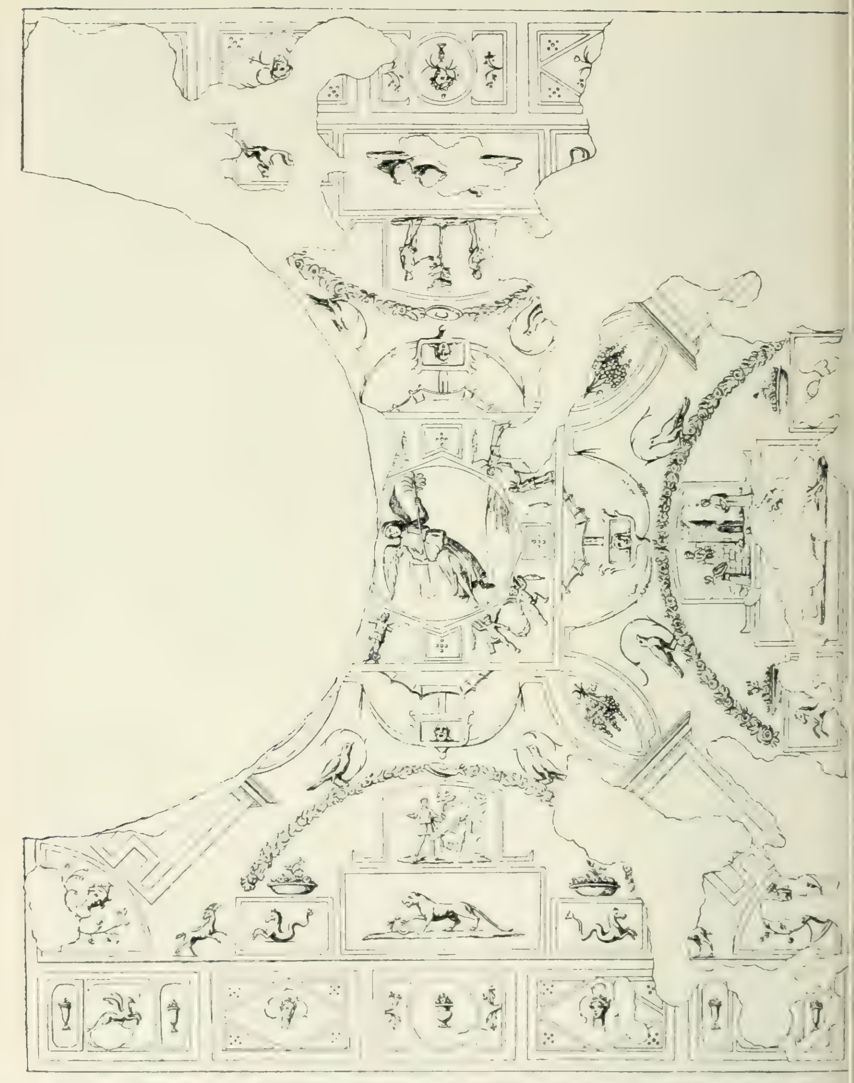


Fig. 90. Deckenfresko im heidnischen Charakter mit christlichen Einlagen. Im Vorsaal zum zweiten Stockwerk der Katakombe von S. Gennaro dei Poveri zu Neapel.

drei Hauptverfahren antiker Malart. a) pompejianische Manier, Glättung der getönten Stuckschicht vor dem Bemalen, Aufsetzung der Malerei auf die trockene Fläche, a tempera, b) stucco lustro-Manier, Auftragen der Malerei auf frischen Stuck mit Kalkfarben,

worauf Malerei und Schicht auf einmal geglättet werden, c) gemischte Manier, wobei erst der Grund und dann oberflächlich die Malerei zu glätten sind. Es ist sehr schwierig, zu sagen, welche dieser Variationen der Mehrzahl von Katakombenbildern zur Grundlage dienten. Eine genügende chemisch-physikalische Analyse ist uns hier bisher nicht geboten worden. Wilperts grundlegende Arbeit pflichtet im wesentlichen dem bei, was Otto Donner von Richter über die erhaltenen antiken Wandmalereien und ihre Technik festgestellt hat. Es lag den Cömeterialbildern zweifellos eine nach Berger als Variation von c zu bezeichnende Manier zugrunde. Sie waren also auf stucco lustro aufgetragene wirkliche Fresken (al fresco). Die Schicht bestand Wilpert zufolge aus meist zwei Lagen von ca. 1 cm Dicke, zuunterst Puzzolano mit Kalk, drüber Marmorbrei mit Kalk. Drei Lagen kommen nur dann in Anwendung, wenn nicht der Fels, sondern eine Mauer zu bewerfen war. Je feiner dieser Bewurf war, desto älter in der Regel die Gemälde. An schwierigen Stellen (flachen Decken) hielten eiserne Nägel die Stuckschicht fest. Ob diese bereits getönt war, wie bei der sog. pompejianischen Manier, ist nicht leicht festzustellen. Konturen, Hilfslinien, Umrisse wurden wie auch sonst mit dem Stilus vorgeritzt oder mit dem Pinsel vorgefahren. Stuckcälaturen in Reliefmanier gehören in den Katakomben zu den Seltenheiten. Proben von Architekturmalerei, wie sie der profanen Kunst geläufig war, wurden bisher nur in der Ampliatuskrypta angetroffen. Dagegen bleibt die Anordnung der Bilder mit schmalen (in neuerer Zeit breiteren) Umrahmungsborten, meist von einer Farbe, ganz die profane. Als Farbmaterie haben wir der paganen Überlieferung gemäß zunächst mineralische Farben anzunehmen: Kreideweiß, heller und dunkler Ocker, Orange mit Minium, Kupferoxydblau. Daneben kommen auch animalische und vegetabilische Produkte in Anwendung, namentlich Purpur und Kohlschwarz.

§ 124. Komposition. Auf dem Boden der antiken Technik fußend, scheint der erste Katakombenkünstler seine zunächst dekorativen Vorlagen heidnischen Musterbüchern entnommen zu haben. So atmen noch die Deckengemälde in zwei Vorsälen von S. Gennaro dei Poveri in Neapel völlig antiken Geist: Panther, Seepferdchen, Steinböcke und Vöglein wechseln mit zarten Blumenmotiven in symmetrischer Anordnung ab. Dasselbe gilt von der ersten Ausschmückung

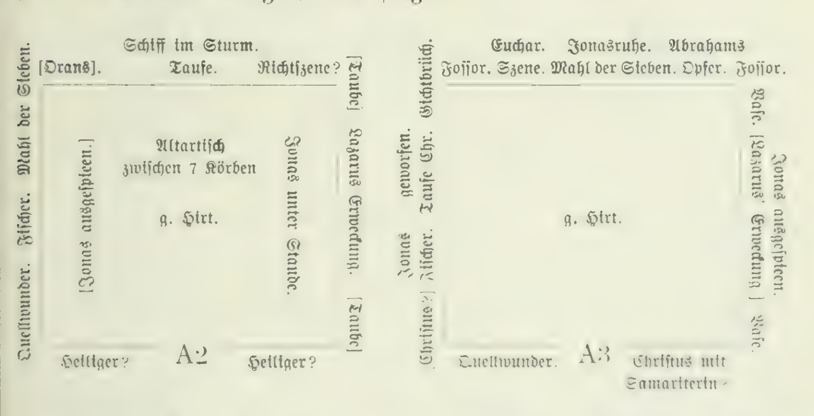
der Domitillakatakombe. An den christlichen Ursprung der Ornamente, Tierstücke, Putten, Köpfe usf. erinnert hier wie dort nur der Umstand, daß alles fehlt, was die sittlich-religiöse Empfindung verletzen könnte. Auch die crypta quadrata der Prätextatkatakombe gehört hierhin. Einen Schritt weiter geht schon das Deckenbild der Vorhalle zum zweiten Stockwerk von S. Gennaro. Man erblickt da in antikisierender Komposition, die sich um eine schwebende Viktoria reich mit Masken, Putten, Tieren gruppiert,



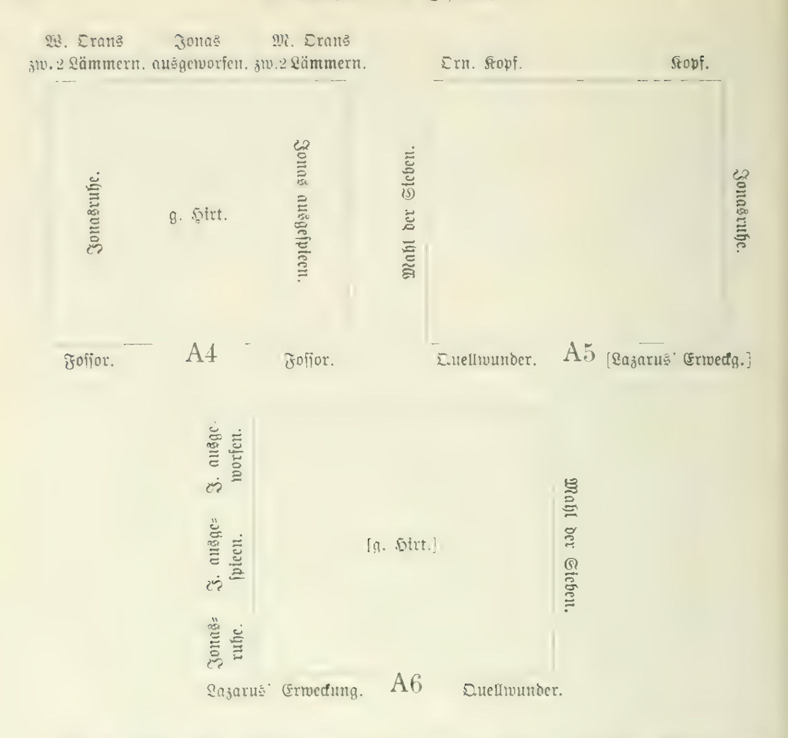
Fig. 91. Deckenfresko aus der Katakombe unter der Vigna Massimi.
I Christus. II Moses die Schuhe lösend. III Quellwunder. IV Der Gichtbrüchige. V Erweckung des Lazarus. VI u. VIII männlicher Orans. VII u. IX weibliche Orans.

einige christliche Bildchen, und es bleibt nur zu bedauern, daß gerade dies Fresko, von dem wir Fig. 90 eine Skizze geben, stark fragmentiert ist. Es wird einige Zeit des Tastens und Suchens vergangen sein, bis die christlichen Kunsthandwerker die antike Schablone ganz verließen und selbständige Kompositionen oder gar eigene Musterbücher schufen. Das geschah, lange nachdem die ersten spezifisch christlichen Typen: der gute Hirte, Daniel, Noe, die Stammeltern geschaffen waren. Eine der ältesten und wichtigsten ausgemalten Grabkapellen ist die in Wilperts »Fractio

panis« vorzüglich beschriebene Cappella greca der Priscillakatakombe. Ihre von verschiedenen „Künstlern" hergestellten Bilder stammen aus den ersten Jahrzehnten des zweiten Jahrhunderts. Die Decke ihrer S. 281 abgebildeten Eingangspartie („Schiff" der Kapelle) zeigt einen mit Ähren und Kornblumen umkränzten Kopf, vielleicht ein Jahreszeitensymbol (Sommer), dem andere in den entsprechenden Ecken entsprachen. Auch mitten über dem Eingang sieht man einen solchen ornamentalen Kopf. Deckenreste, sowie plastische Stuckornamente mit Eierstab und die in großen Rechtecken angelegte Marmorimitation des Sockels entsprechen noch ganz der antiken Dekorationsweise, wenn auch manches zu wünschen übrig bleibt. An Stelle dieses Inkrustationsstils tritt übrigens schon frühzeitig einfache lineare Umrahmung der Wandflächen (vgl. Cubiculum der Theklakatakombe oben S. 120). Je nach der Grabform, Loculus oder Arcosol, ergaben sich auch für die verfügbaren Flächen bestimmte Einteilungen, wobei symmetrische Gesichtspunkte wenn auch nicht für ganze Cyklen, so doch meist für die einzelnen Wandflächen maßgebend waren. Das zeigt beispielsweise ein Blick auf die Gemälde der fünf sog. Sakramentskapellen (auf unserm Plane S. 121 unter E), von denen die ältesten, nach de Rossis Bezeichnung Kammer A_2 und A_3, dem Ende des zweiten, die übrigen der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts zuzuweisen sind. Die Anordnung ist wie folgt:[1]



[1] Innerhalb der Linien Deckengemälde; außerhalb die Wandbilder der Grabkammern. Zerstörte Gemälde sind durch Klammern [ ] gekennzeichnet.



Auch für die Deckenmalerei war symmetrische Gliederung durchaus vorherrschend (Fig. 91), selbst da, wo die Verhältnisse schwierig lagen, wie bei den Fresken der Nekropolis der großen Oase, handelte es sich dorten doch um Kuppelbilder. Trotz der Fülle ihrer lebhaft an die Katakomben erinnernden Darstellung ist auch da die Komposition einheitlich und symmetrisch entworfen (Fig. 92). Den inneren Kreis bilden zwei reiche Szenerien, Moses und die Israeliten im Osten, Pharao und sein Gefolge im Westen, die ihren Abschluß finden im nördlichen Bogen, wo sich zwischen Palmen ein großes Gebäude zeigt. Der äußere Kreis beginnt im Norden mit Noe in der Arche. Rechts davon im Zwickel erscheinen über den Kreuzen zwei Personen. Etwas darüber, schon dem Ostbogen zu, sieht man einen Zug von sieben Jungfrauen sich einem Gebäude nahen. In der Mitte des Ostbogens neben einem Baume wird Isaak geopfert, und darüber erscheint eine wunderhübsche Hirtenstaffage. Weiter rechts wieder ein Gebäudeteil, darunter der Prophet Jeremias, neben dem Susanna zu

erkennen ist. Die Südvolte ist vor allem dem Propheten Jonas reserviert (3 Szenen). Über der sehr verdorbenen Südwestecke erblickt man Rebekka mit Gefolge und im Westen Isaias, die drei Jünglinge im Feuerofen, sowie Daniel in der Grube. Ein

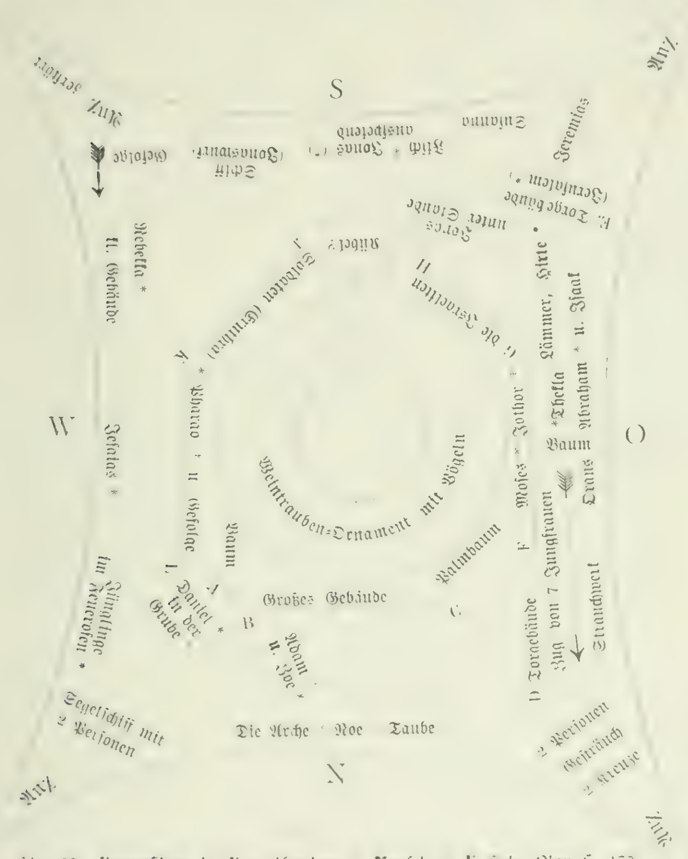


Fig. 92. Kompoſition der Kuppelfresken im Mauſoleum E (ſiehe Plan S. 172).
Die mit * bezeichneten Figuren ſind mit Namensbeiſchrift verſehen.

Segelschiff mit zwei Personen schließt den Winkel nach Norden hin ab und mit einer Darstellung von Adam und Zoe sind wir wieder am Ausgangspunkte der Betrachtung angelangt.

§ 125. Auch für die Datierung der Cömeterialfresken haben Wilperts Studien eine weit sicherere Grundlage vermittelt als man bisher besaß. Sie soll erfolgen nach den Kriterien, welche

Lage, Alter des Fundortes, datierte Inschriften, andere Gemälde und der Inhalt usw. ergeben. Wilpert fügt diesen Kriterien zwei weitere bei: a) Unterlage (Stuck) der Gemälde; b) Gewandung der dargestellten Personen. Man hatte bisher ersteres fast gar nicht, letzteres seltener in Betracht gezogen. Nur eine Summe von Kriterien verbürgt fast absolute Gewißheit des sich daraus ergebenden Schlusses. Als Einzelkriterium scheint, sobald es sich nur um ein Gemälde handelt, auch die Frage nach der Gewandung der dargestellten Personen, die in der Kaiserzeit nach Schnitt und Verzierung ziemlich reichhaltig war, manchmal den Ausschlag zu geben. Wilpert hat auch hier den Weg gewiesen.[1] Er konnte folgende Normen für die Bekleidung durch den Katakombenmaler feststellen. Tunika, Pallium und Sandalen, seltener den bloßen Philosophenmantel, tragen a) Christus und die Heiligen (Propheten, Apostel, Märtyrer), b) die biblischen Gestalten, welche nicht den Verstorbenen verbildlichen, z. B. regelmäßig Moses beim Quellwunder, Abraham, die beiden Ältesten bei Susanna, c) die Geistlichen in den liturgischen Szenen des 2. Jahrhunderts, bei der Taufe, Brotbrechung (!), d) „einige Oranten, weil sie Bilder der Seligen sind". In der bloßen Tunika oder mit Mantel, Dalmatik erscheinen a) die Oranten, b) die meisten biblischen Personen, „unter denen sich der Verstorbene verbirgt": Noe, Daniel (ältere Fresken), Isaak, Job, David, Tobias, der Gichtbrüchige, Aussätzige, Blindgeborene, und c) im Beruf dargestellte Personen.

Ganz oder fast unbekleidet treten die sieben Jünger am Tiberiassee auf, sowie Jonas, Tobias, Daniel (jüngere Fresken), in Nationaltracht die drei babylonischen Jünglinge und die Magier. In der einfacheren weiblichen Gewandung wird zwischen heiligen und gewöhnlichen Personen nicht unterschieden: regelmäßig sind die Schuhe; die übrigen Kleider bestehen aus Tunika, Dalmatik und Kopftuch bezw. Haube.

Bemerkenswerterweise herrscht in der ältesten christlichen Zeit, im ersten Jahrhundert, das dekorative Element nach pompejianischer Manier vor: Ornamente, Putten, Köpfe, Tierstücke, Gefäße und von biblischen Sujets nur der gute Hirte, Daniel, Noe in der

[1] Un capitolo di storia del vestiario. Roma 1901. Ein selbständiger Auszug daraus erschien als Vereinsschrift der Görresgesellschaft „Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten". Köln 1898.

Arche. Beispiele sind die Hypogäen der Flavier und Acilier. Im zweiten Jahrhundert, aus dem fünfzehn Cubicula und zwei Gräber vorliegen, darunter die sogenannte griechische Kapelle nebst Umgebung, haben wir schon neben dem etwas zurücktretenden dekorativen Element einen religiös-symbolischen Cyklus, im dritten und vierten Jahrhundert symbolische, biblische Bilder neben Darstellungen aus dem realen Leben. Am zahlreichsten im Gesamtcyklus erscheinen biblische Motive, auf deren Verteilung nach Zahl und Alter wir unten zu sprechen kommen.

§ 126. Den künstlerischen Wert der altchristlichen Malerei kennzeichnet ihre Entfaltung zur Zeit des Niederganges römischer Kultur. Die ältesten Bilder sind durchschnittlich die besseren, vertragen sogar den Vergleich mit römischen und campanischen Fresken derselben Zeit. Und auch für die Folgezeit, trotz des allgemeinen Rückganges vom zweiten Jahrhundert ab, darf man sich wundern, wie unter schwierigsten Verhältnissen tief unter der Erde soviel geleistet wurde. Ein ernstes Studium der Originale oder, soweit Rom in Betracht kommt, ihrer minutiös treuen Wilpertschen Reproduktionen, bestätigt dies. Rechnet die Ästhetik mit den natürlichen und eigenartigen Hindernissen der Katakombenmalerei, dann fällt ein Gesamturteil keineswegs hart aus, namentlich wenn auch Schöpfungen anderer Kunstzweige herangezogen werden. Arbeiten, wie die bekannte Statue des guten Hirten im Lateranmuseum, die Kirchenbasreliefs von Damus el Karita (Karthago) oder die älteren dekorativen Malereien der Katakomben von S. Gennaro dei Poveri zu Neapel und in Santa Domitilla zu Rom stehen jedenfalls sehr hoch und erscheinen den besseren Erzeugnissen griechisch-römischer Kunst durchaus ebenbürtig. Anderseits bleibt zu bedenken, daß es kaum Künstler waren, die tief unter der Erde arbeiteten, daß kein Bild eine Signatur trägt und niemals ein Anspruch auf höhere Weihe sich dokumentiert findet. Die Masse altchristlicher Kunstübung aber haftet am Mittelmäßigen und Handwerk.

I. Symbolische Zeichen und Bilder.

§ 127. Der Ichthys. Das wichtigste und vielleicht älteste aller Symbole, das des Fisches, unter dem Christus zu verstehen ist, entstand höchst wahrscheinlich zu Alexandrien aus einem Protest-

akrostichon: *Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστὸς) Θ(εοῦ) Υ(ἱὸς) Σ(ωτήρ)*.[1] Im bewußten Gegensatz zu der auf alexandrinischen Münzen unter Domitian (81—96), Sohn des Vespasian, geprägten Apotheose war es die christliche Antwort auf die heidnische Formel: *Αὐτοκράτωρ Καῖσαρ, θεοῦ υἱός, Δομιτιανὸς Σεβαστὸς Γερμανικός* (*ΑΥΤ ΚΑΙϹ ΘΕΟΥ ΥΙΟϹ ΔΟΜΙΤ ϹΕΒ ΓΕΡΜ*), welche wiederum eine Übertragung der augusteischen Formel Imperator Caesar, divi (Caesaris) filius, pater patriae darstellt. Wie diese Titulaturen beruht auch die *ΙΧΘΥϹ*-Formel auf dem römischen Dreinamensystem: 1) Pränomen und Gentilitium, 2) väterliche Filiation, 3) Cognomen. Die Entstehung des Fischakrostichons geht also ins erste Jahrhundert zurück und war ein Protest gegen die Qualifikation des Kaisers als *θεοῦ υἱός*.[2] Frühestens unter Hadrian (117—138) scheint dann das versifizierte Akrostichon aufgekommen zu sein, wie es dem Kreise neusybillinischer Dichtung zugehört und von Eusebius (Constantini orationes in Sanctorum coetum c. 18) überliefert wurde. Wie frühzeitig aber das Protestakrostichon *ΙΧΘΥϹ* auch bildlich durch die Darstellung eines Fisches aufgenommen wurde, das zeigen eine Reihe von Väterstellen, angefangen von Clemens von Alexandrien, Origenes (in Alexandrien geboren!), Tertullian bis ins Mittelalter hinein,[3] vor allem aber die Denkmäler selbst. Neben den Inschriften, welche das Symbol, entweder allein oder kombiniert mit Taube, Anker, Broten u. dgl., bis zum vierten Jahrhundert vorweisen, worauf

[1] Die Forschungen R. Mowats haben Licht in diesen dunkelsten Teil christlicher Symbolik gebracht. Vgl. Société nationale des antiquaires de France. Paris 1898, 21 sowie Atti del II° Congresso int. Roma 1902, 1—8.

[2] Die Formel enthielt später nicht nur das *θεοῦ υἱός*, sondern auch *σωτὴρ οἰκουμένης*: sie ging als sacra tessera und kurzes Credo auf im Symbol von Nicäa.

[3] Clemens, Paedagog. III, 11: *αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειὰς ἢ ἰχθὺς ἢ ναῦς οὐρανοδρομοῦσα, ἢ λύρα μουσική, ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική, ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ· κἂν ἁλιεύων τις ᾖ, Ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων.* Origenes, Comment. in Matth. (Migne SG XIII, 1120): *(Χριστὸς) ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς.* — Tertullian, De bapt. c. 1: nos pisciculi secundum *ἰχθὺν* nostrum Iesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. — Zahlreiche weitere Belege bei de Rossi, De christ. monum. *ΙΧΘΥΝ* exhibentibus. Vgl. auch Wilpert, Prinzipienfragen (gegen protestantische Auslegung, die jedoch nach Mowats Resultaten gründlich erschüttert ist).

es immer seltener wird, rangieren zahlreiche Kleindenkmäler, geschnittene Steine, Ringe, Siegel, Goldgläser, Enkolpien (aus Glas, Bronze, Elfenbein, Kristall, Schmelze, Perlmutter) mit dem Bilde des Fisches. Die Form des Fisches ist in der Regel die gewöhnliche, vom zweiten Jahrhundert ab trifft man auch ab und zu das Bild eines Delphins. Mehrere Fische auf einer Darstellung können gemäß dem oben zitierten Worte Tertullians auch die pisciculi secundum *ΙΧΘΥΝ* vorstellen, wie denn auch Clemens v. A. am Ende des Paidagogos Christus besingt als den Menschenfischer, der aus den feindlichen Wogen der Bosheit die heiligen Fische zu süßem Leben fängt. In den meisten Fällen wird es sich aber um den *ΙΧΘΥC* handeln, welcher aus symmetrischen Gründen mehrmals den gleichen Gegenstand ziert, so auf dem Ring des Bischofs Arnulf von Metz, so auf dem hier abgebildeten Chalcedon mit kreuzförmigem Anker, auf dem zwei Täubchen sitzen über palmenflankierten Fischen. Unsere (= Taube) Hoffnung (= Anker), sagt dies Kleinod, darin wir siegen (= Palmen), sei der *ΙΧΘΥC* (= Fische).

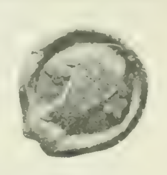


Fig. 93. Fisch einer karthagischen Lampe.



Fig. 94. Gemme des Brit. Museums.

In zahlreichen Variationen und Kombinationen bergen die größeren Sammlungen ganze Reihen ähnlicher bildsymbolischer Gebete. Sehr beliebt — namentlich in der Kunst der Katakomben — war die Verbindung des mystischen Fisches mit einer oder beiden eucharistischen Gestalten, wodurch die Darstellung zum Symbol der eucharistischen Heilsspeise wird. So findet man in der Lucinagruft von S. Callisto zwei Fische und vor jedem einen geflochtenen Korb mit Broten. Durch die Korblücken schimmert ein Glasgefäß mit rotem Inhalt.[1] Eine Erklärung dieser Illustration gibt der Passus der Aberkiosinschrift, wo es heißt, ihn, d. i. den *ΙΧΘΥC* gab der Glaube den Freunden zu essen immerdar, indem er heilsamen Wein, gemischt mit Brot, darbietet (s. oben S. 229 ff.) oder die Pectoriusgrabschrift mit den Worten: Des Heilands süße Speise empfange, iß, trinke, nachdem du ihn genommen, den Ichthys, den

[1] Die allgemein verbreitete Ansicht, die Fische seien Träger der Körbe, ist hinfällig. Vgl. Wilpert, Malereien ꝛc. 288 f. u. Tafel 27, 1 und 28.

du hältst in Händen, o Ichthys, begnadige mich, ich sehne mich, mein Herr und Erlöser.

Auf die eucharistische Heilsspeise zum ewigen Leben weist auch der Fisch gewisser Mahlszenen hin; es ist jedoch sehr fraglich, ob auch der Fischer zuweilen symbolisch auszulegen sein wird, namentlich in Kammer A2 der Sakramentskapellen, wo er mir vielmehr eine Örtlichkeit zu repräsentieren scheint. (§ 179.)



Fig. 95. Fisch und eucharistische Gestalten in der Lucinagruft.

§ 128. **Kreuz und Monogramm.** Das Spottkruzifix vom Palatin gilt als eine der ältesten Darstellungen des Kreuzes. Wenn sehr wahrscheinlich der hinter dem Kopfe des Gekreuzigten sichtbare Teil als Fortsetzung des Langbalkens zu denken ist, haben wir es mit dem offenen Kreuze zu tun, so wie wir es heute noch darstellen. Dies wäre umsoweniger auffällig, als auch die ältesten Katakombenkreuze die offene, allerdings gleichschenklige crux immissa + kennen. Sie findet sich im Kalkbewurf eines Loculus in Santa Domitilla und gemalt auf einer Grabplatte in S. Priscilla schon gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts, von da ab öfter, im ganzen aber nur etwa zwanzigmal in der Periode der Bestattung (bis 410). Man war eben aus Gründen der Arkandisziplin bestrebt, das signum Christi (*τὸ κυριακὸν σημεῖον*) im allgemeinen verhüllt darzustellen, ebenso wie Christus selbst unter dem Symbol des Fisches oder gekleidet in die Gewandung des guten Hirten. Vielleicht zählen manche Bilder des Ankers zur Klasse dieser verhüllten Kreuze, sicher aber der Buchstabe Tau, wie er zweimal im zweiten Jahrhundert, öfter im dritten ganz unvermittelt mitten in den Namen der Verstorbenen eingeschoben wurde (§ 109).

Schon Clemens Alexandrinus nannte das Tau *τοῦ κυριακοῦ σημείου τύπον*, und die Anwendung der Todesstrafe am Taukreuze (crux commissa) ist überliefert. Auch das Christusmonogramm, gebildet zunächst durch Ineinanderschrift der beiden Anfangsbuch=

staben des Namens *ΧΡιστός*, also oder diente gelegentlich dazu, das Kreuz zu verhüllen, indem beispielsweise ein Querbalken eingeschoben wurde. Gewöhnlich bezeichnet man die einfachere Form als crux monogrammatica. Das Monogramm wurde vor Konstantin fast ausschließlich als Abkürzung (compendium scripturae) angewandt,[1] ähnlich dem *IH* (später *IHC*), aus dem der Volksmund gewöhnlich ein „Jesus Heiland Seligmacher" herausliest, während es sich um eine Abkürzung des griechischen *IHCοῦς* handelt. Erst um die Wende des dritten Jahrhunderts beginnt der öffentliche Gebrauch des als signum Christi, das dann mit der konstantinischen Vision aufs militärische Labarum und ins Münzwesen überging, und in vielen Varianten bis ins fünfte Jahrhundert, im Orient noch länger, manches Denkmal zierte. Man beliebte seine Verbindung mit den apokalyptischen Buchstaben A und Ω gemäß Apokalypse 1, 8 und 21, 6[2] in den syrakusanischen Katakomben und anderwärts liest man auch neben ihm ein C als Abkürzung für *σωτήρ*. Schon Justinian sah das Monogramm als äußeren Schmuck der Häuser; in Syrien haben sich mehrfache Proben dieser Verwendung erhalten. Von den hier abgebildeten

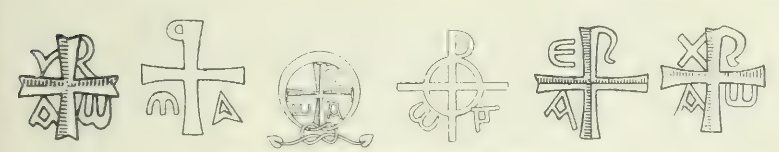


Fig. 96. Monogramme syrischer Bauten.

stammen das erste und letzte vom Gebälk eines Hauses zu Serdjilla, das dritte vom „Haus des Bildhauers" in Betursa, das fünfte

[1] Als solches war es auch anderwärts im Gebrauch, z. B. als Abkürzung für *χρυσόν* auf griechischen Münzen, für *χιλίαρχος* auf Centurioneninschriften, wie denn auch die crux monogrammatica in Kleinasien als Sigle auftritt, z. B. für *Τροκόνδας*.

[2] Zu A Ω vgl. R. Müller in der Realenzyklopädie für prot. Theologie (3. Aufl.) I 1 ff. sowie F. Cabrol, Dictionnaire d'arch. chrét. 1 ff.

von einem Türsturz zu Dana und die beiden übrigen aus der Nekropolis El Barah bei Serdjilla.

Einer jüngeren Zeit gehört die aus vier griechischen Gamma zusammengesetzte Suastica oder crux gammata an, welche sich als Glückszeichen und heiliges Symbol schon bei den Trojanern, den Urbewohnern Mexikos, den Buddhisten findet. Den Christen diente sie immerhin selten zur Verschleierung der crux immissa.

Eine Ägypten eigentümliche Form des Kreuzes, das Anx, wurde zuerst von Champollion mit dem Namen Henkelkreuz, *crux ansata*, belegt und wird zuweilen fälschlich „Nilschlüssel" genannt. Der ägyptische Silbenwert bedeutet Leben (vivere, vita) oder verbunden mit dem kausativen s vivificare; auch im Koptischen und Memphitischen findet sich das Wort in gleicher Bedeutung. So lag es bei der Ähnlichkeit dieses signum vitae mit dem signum crucis nahe, eine Verschmelzung vorzunehmen. Tatsächlich treffen wir es auf christlichen Denkmälern sowohl allein als in Verbindung mit der crux immissa. Die Inschriften der großen Oase zeigen es zweimal, auch neben dem Monogramm. Auch die Gemälde daselbst führen das Anx sowohl allein als in Verbindung mit dem offenen Kreuz vor. Man darf in manchen dieser Fälle wohl annehmen, daß damit ausdrücklich die Christianisierung des Symbols betont werden soll; oft genug wird auch aus Gründen der Symmetrie die doppelte Form gewählt worden sein. So bei der wiederholt anzutreffenden Gruppe:



und auf zahlreichen koptischen Textilien. Verschiedenartige Kombinationen von Anx und Monogramm ergaben sich aus den Grabfunden in Fajum. Ebenso sinnig wie dekorativ wirkte namentlich das in den Kreis des Henkelkreuzes eingelegte Monogramm.

§ 129. Unter Oranten versteht man stehende, die Arme bezw. Hände im altchristlichen Gebetsgestus ausbreitende Figuren.[1]

[1] Vorbilder für die äußere Stellung beim Gebet gab es in der Antike zur Genüge. Deshalb braucht man aber noch nicht, wie das Ebers mit Bezug auf koptische Denkmäler tut, auf das altägyptische Zeichen (Freude, Dank, Gebet und den entsprechenden hieroglyphischen Wert als Grundlage zu returrieren.

Eine Reihe biblischer Gestalten (Noe, Daniel, Abraham und Isaak, Jonas, Susanna, die Magier, Maria, Zacharias, die Apostelfürsten) sowie einige Heilige (z. B. Cäcilia, Menas) werden als Oranten dargestellt; in jüngerer Zeit gelegentlich auch die Ecclesia. Weitaus die Mehrzahl aller Oranten sind dagegen Symbole der in der Seligkeit gedachten Seele, also Idealfiguren des Gott dankenden und für die Zurückgelassenen bittenden Verstorbenen. Die stärkere malerische Wirkung weiblicher Gestalten erklärt das Vorwiegen weiblicher Oranten, auch am Grabe männlicher Verstorbenen; jedenfalls herrscht promiscuale Anwendung beider Geschlechter. Die soeben definierte Bedeutung der Oranten erscheint auch inschriftlich wiederholt gesichert. So liest man über der Orans eines Sarkophages im lateranensischen Museum den dem Epitaph entsprechenden Namen IVLIANE,[1] bei der reizenden Orantengruppe auf blumigem Gefilde im Cubiculum »dei cinque santi« die Namen der betr. Personen mit der Beischrift IN PACE,[2] während auf einem Arcosol in dem bisher als »Ostrianum« bezeichneten Coemeterium maius neben dem fragmentierten Namen des Orans auch noch ein PETE hervorleuchtet[3] und so an die zahlreichen Fürbittgebete der alten Epigraphik erinnert. Auch Blumenstaffage, die sehr beliebte Zusammenstellung von Orans und Gotthirte oder beigefügte Symbole, vor allem Taube und



Fig. 97. Orans (Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus).

[1] Perret, Catacombes V, XI. Garr. V tav. 301, 2. Vgl. auch die Grabplatte der Castula RQS 1893, 289 f.

[2] De Rossi, RS III Taf. I—III.

[3] Wilpert, Die gottgew. Jungfr. 66 ff. Taf. II 5. Vgl. auch zur Orantenerklärung älterer und neuerer Archäologen desselben Cyklus christol. Gemälde 30 ff.

Lamm — man vergleiche die vier Oranten des Seite 288 abgebildeten Deckenfreskos — bezeugen, daß die Seele im Paradies gedacht ist. Die gleiche Symbolik liegt wohl der schönen Orans zwischen zwei ihr symmetrisch zugewandten ☧ zugrunde, die hier wieder-



Fig. 98. Orans mit Kind („Ostrianische Madonna“).

gegeben ist. Sie schmückt mit ihrem Knäblein den Raum unmittelbar über einem Loculus, dürfte dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuzuweisen sein und wird von den einen für die Verstorbene, von andern als Madonna interpretiert.[1] Das ergäbe als Einzeldarstellung über einem Grabe, d. h. ohne dem Fresko selbst angehörende Begleitfiguren ein Unikum; denn die angebliche Gruppe der Madonna mit Kind zwischen zwei umkränzten Monogrammen in einem Rezeß der Hauptgalerie von S. Giovanni in Syrakus[2] ist zu schlecht erhalten, als daß man mit Sicherheit ein Urteil fällen könnte: Ranken und Rosen legen aber auch dort den Gedanken an eine Selige im Paradiese nahe. Anderseits liegt gerade hier der in der Plastik weniger seltene Versuch vor, durch Gewandung, Haartracht und Schmuck zu individualisieren. Dasselbe gilt von dem oben gebotenen Bilde aus Santi Pietro e Marcellino, ist ferner bei den cinque santi zu beachten.

[1] So auch wieder von Wilpert, RQS 1900, 309 ff. Vgl. Schultze, Archäologische Studien 185 ff. Ganz anderes ergäbe sich freilich, wenn die Monogramme zu Seiten des Kindes ständen, wie sie zu Seiten Christi auf einem schlecht erhaltenen Fresko des vierten Jahrh. im Cöm. des Marcus u. Marcellianus sich finden. Siehe Wilpert, Malereien Taf. 162, 2.

[2] Führer, Sicilia Sott. 96.

Vom Gros der Idealbilder, wie sie das erwähnte Deckenfresko charakterisiert, weichen die ebengenannten ebenso stark ab, wie von jeder gleichzeitigen oder älteren Madonnenfigur.[1] Wie übrigens hier das Kind nicht als Orans fungiert, so auch nicht auf einer dem Fajum entstammenden Stele im Museum zu Kairo, wo auch die Gebetsstellung der (sitzenden!) Mutter durch das Kind beeinträchtigt wird,[2] eine bemerkenswerte Ausnahme, welche in der koptischen Kunst nicht wiederkehrt; zeigen doch die Grabsteine Ägyptens den Verstorbenen fast immer als Oranten mit im Gebet erhobenen Armen. Das auf Katakombenbildern (Neapel), Grabsteinen (Abb. 25) und sonstigen Denkmälern, z. B. auf dem Deckel der § 140 abgebildeten afrikanischen Silberkapsel nicht häufige Bild des Orans zwischen zwei Leuchtern mit brennenden Kerzen weist auf Christus, das Licht des Paradieses, hin.



Fig. 99. Koptische Grabstele aus dem Fajum.

§ 130. Coena coelestis. Als symbolische Komposition reiht sich den bisher besehenen Einzelbildern die Darstellung des himmlischen Freudenmahles ein, auf welche die Acclamationen *εἰς ἀγάπην*, in Agape und zahlreiche Schriftstellen weisen. „Sie liegen an deinem Tische und werden gespeist in Ewigkeit", heißt es beim persischen Weisen.[3] Diese Symposien stehen im äußeren Gegensatz

[1] Es läßt sich ohne genaueren Anhalt schwer sagen, ob man in diesen Fällen charakteristischer Hervorkehrung der Mode gegenübersteht oder gar Porträts, da, abgesehen vielleicht von einigen Bildern der Apostelfürsten, nur ein authentisches Porträt in den Katakomben nachgewiesen ist, nämlich in S. Callisto, wo die Besitzerin einer Gruft in das Deckenfresko ein auf Leinwand gemaltes Porträt einfügen ließ. Wilpert, Malereien Taf. 134, 1

[2] Crum, Coptic monuments n. 8702, vgl. auch 8687. — Ein anderes Katakombenfresko zeigt wohl das Kind, nicht aber die danebenstehenden Eltern in betender Stellung. Ich halte (vgl. Jenseitsdenkmäler 153 das Grab, dessen Volte diese Darstellung ziert, für eine Familiengruft, in der zunächst das Kind beigesetzt und die dann so ausgemalt wurde

[3] Aphraat, Hom. XXII.

zu den biblischen und eucharistischen Mahlen, mit denen sie die Speise: Fisch und Brot und den tieferen Sinn, Vereinigung mit dem *ΙΧΘΥC* beim himmlischen Mahle, gemeinsam haben. Während jene sich z. T. an den biblischen Bericht anlehnen, stellen diese eine ideale Gruppe von Speisenden beiderlei Geschlechts dar, die sich in wechselnder Zahl um den antiken Polstertisch, stibadium, accubitum, von der Form des Sigma C lagern und denen meist eine dienende Person Speise oder Trank kredenzt, womit auch die Tafel besetzt ist (Fisch, Brot, Becher). L. Polidori war der erste, welcher die auf die Agapen hinzielende Deutung älterer Autoren als unwahrscheinlich erwies.[1] Polidoris These, zunächst von de Rossi und Martigny, späterhin auch von den meisten christlichen Archäologen acceptiert, hat übrigens nicht nur manche Anklänge im epigraphischen Formular (Refrigeriumformel) für sich, sondern vor allem auch zahlreiche Schrift- und Väterstellen. Der himmlische Freudentisch, an dem wir mit Manna gesättigt und mit dem Strom des lebendigen Wassers erquickt werden, kehrt ebenso häufig in den Verheißungen wieder, wie der Anteil an der Hochzeit des Lammes und die Betonung jeglichen Überflusses.[2] Der große Unterschied zwischen diesen Szenen und gleichartigen der heidnischen Sepulkralmonumente liegt weniger in der Form als in der Auffassung, beiden gemeinsam ist der Wunsch, es im Jenseits „gut" zu haben. Daß es sich nicht um Szenen aus dem Familienleben handelt, erweist einmal die stets wiederkehrende mystische Speise, ferner Beischrift der zur Charakterisierung der Seligkeit gewählten Idealnamen, die namentlich in S. Pietro e Marcellino wiederkehrt: IRENE DA



Fig. 100. Himmlisches Mahl über einem Grabe des Cöm. SS. Petri et Marcellini.

[1] Dei conviti effigiati a simboli nei monumenti cristiani. Milano 1844 (Estratto dell' Amico Cattolico VII 390, VIII 174, 262.)

[2] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 195 ff.

CALDA, d. h. J., reiche feurigen Wein, und AGAPE MISCE MI, A. mische mir den Wein! Die Bedeutung des Irene kennen wir aus der Parformel, die „Liebe“ aber *ἐστὶν ἀρχὴ ζωῆς καὶ τέλος* in der Heilsordnung.[1] Ein dritter Beweis für diese Symbolik der Mahlszene liegt in ihrer Zusammenstellung mit anderen Figuren, so wenn sie sich zwischen zwei Gestalten des guten Hirten[2] oder in die Parabel der klugen Jungfrauen mit unzweifelhaftem Bezug auf die Verstorbene[3] einfügt, ferner wenn neben der »fractio panis« in S. Priscilla rechts und links brotgefüllte Körbe paradieren, wie das bei den biblischen Mahlen der Fall zu sein pflegt. Die vom Entdecker dieses rasch berühmt gewordenen Bildes vorgeschlagene Deutung[4] auf eine eucharistische Opferhandlung scheitert wohl an der für eine solche allzu lebhaften Unaufmerksamkeit der Dargestellten (darunter eine Frau!), ganz abgesehen davon, daß der Gestus des Brotbrechers allein nicht ins Gewicht fällt.[5] Man vergleiche mit dem vorgeschlagenen „Bischof“ die Positur der Mittelperson in Figur 100 oder jene heidnisch-sepulkrale Mahlszene, wo der Vorsitzende mit der Rechten das Brot haltend sich an die Mahlgenossen wendet.[6] Das auf rotem Untergrunde mit gelblichen Lichtern und rotbraunen Schatten ausgeführte Bild der »fractio panis« ist hoch über einem Kindergrabe aufgetragen und zeigt sechs Mahlgenossen, darunter die verhüllte Frau. Der Vorsitzende der Tafel, vom Beschauer aus links, also in dextro cornu, ist ein bärtiger Mann, welcher mit beiden Händen ein Brot gleichsam darbietend hält. Auf einem eigenen Sitze placiert, macht er eine schwer definierbare, halb schreitende Bewegung, tritt aber sonst in keiner Weise auffällig hervor. Auch sein Gegenpart am anderen Tafelende macht mit der ausgestreckten Rechten eine zulangende Bewegung, die vielleicht mit der erstgenannten korrespondieren soll. Im übrigen erscheint die Gestikulation der mittleren Personen

[1] Ignatius, Ad Ephes. 14, 1.

[2] RQS 1903, 361.

[3] Kaufmann, Jenseitsd. 196–198.

[4] Wilpert, Fractio panis, passim.

[5] Vgl. J. Liell, »Fractio panis« oder »cena coelestis«? Eine Kritik des Werkes »Fractio panis«. Trier 1903.

[6] Di due sepolcri del secolo di Augusto scoverti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal Commendatore Gio. Pietro Campana. Roma MDCCCXLIII. Tav. XIV.



Fig. 101. Mittelstück der sogenannten Fractio panis in Santa Priscilla.

weniger auffallend und ihre Aufmerksamkeit sehr geteilt. Wenigstens schenken höchstens der zweite und der letzte Mahlgenosse dem „Brotbrecher“ Beachtung. Zwischen der zweiten und dritten Person, nicht unmittelbar vor diesen steht auf dem Boden ein Henkelbecher, vor der mittleren eine Platte mit zwei Fischen und weiter rechts ein Teller mit fünf Broten; zu äußerst links und rechts von der Mahlszene erblickt man vier, bezw. drei ganz mit Brot gefüllte Körbe. Sonst finden sich in der kleinen durch ihre plastische Dekoration seit langem bewunderten Grabkammer noch folgende, fast durchweg eschatologische Szenen: Moses' Quellwunder, der Gichtbrüchige, Taufe, Jahreszeiten, die babylonischen Jünglinge, die Magier, Susannabilder, Noe in der Arche, Daniel unter den Löwen, Abrahams Opfer, Erweckung des Lazarus, zwei Oranten und zwei männliche Gestalten. In den Rahmen dieses Cyklus würde unser Gemälde kaum passen, wenn ihm keine sepulkral-eschatologische Deutung beizumessen wäre. Es lenkt vielmehr, ins zweite Jahrhundert zurückreichend, m. E. von der biblischen Malvorlage über zu jenem oben skizzierten Typus des dritten und folgenden Jahrhunderts.

Ein geradezu klassisches Jenseitsmal findet sich in einer an die Prätertatkatakombe grenzenden Galerie, wo es eine nichtchristliche Priestergruft schmückt. Doch weist vieles auf christlichen

Einfluß hin, unter dem das Gemälde im Anfang des vierten Jahrhunderts — gemäß Stil, Art und Verzierung der Gewänder, einschichtiger Stucklage — vom Priester einer synkretistischen Religionsgesellschaft angelegt wurde.[1] Dieser Priester hieß Vincentius.



Fig. 102. Synkretistisches Coena coelestis in einer Katakombengalerie beim Prätextat.

Links in die Archivolte des Arcosols malte der Künstler die ABREPTIO VIBIES ET DISCENSIO, wie die beigefügte Dipintoinschrift sagt. Auf einer en pleine carrière gezeichneten Quadriga hält Pluto, spärlich bekleidet und bekränzt, die leblose Vibia, die als erste in der von Vincentius ausgestatteten Gruft Ruhe fand. Merkur, der Hermes psychopompos der römischen Mythologie, leitet das plutonische Viergespann. Mitten in der Volte richtet der abreptor, DISPATER, neben Iuno inferna Proserpina, AERACVRA, über die rechts nahende vom MERCVRIVS NVNTIVS geleitete VIBIA. Die FATA DIVINA, die Moiren des griechischen Hades, stehen zur Seite. Dann folgt in der rechten Archivolte ein Mahl von sieben Personen, SEPTEm PII SACERDOTES, von denen einer, VINCENTIVS, mit Namen genannt ist. Läßt es sich kaum ermitteln, welches *συμπόσιον* hier vom Presbyterium gefeiert wird, so ergeben die Beischriften des größeren Mahlbildes in der Lunette für die Hauptszene zweifellos eine coena coelestis, zu welcher die Verstorbene ein nach christlicher Weise mit Sandalen,

[1] Wilpert, Malereien 392.

Tunika und Pallium bekleideter ANGELVS BONVS durch eine Tür links einführt: INTRODVCTIO VIBIES. Vibia, im Genusse der seligen Mahlfreude gedacht, nimmt die Mitte der Sigmatafel ein. An der Kline sitzen außerdem noch fünf Personen, alle bekränzt; rechts und links über ihnen die Worte BONORVM IVDICIO IVDICATI. Die mystische Fischspeise fehlt auch diesmal nicht.[1]

§ 131. Mythologisches. Die junge christliche Kunstübung behielt, wie schon oben angedeutet, nur solche mythologische Motive zu Dekorationszwecken eine Zeitlang bei, die nichts Anstößiges hatten und ihres idololatrischen Charakters längst entkleidet waren. Es ging da grade wie mit dem dis manibus der Epitaphien. Delphine, Seepferdchen und andere „Meeresfrüchte", Tritonen, Nereiden, Oceanosköpfe können darum nicht weiter auffallen, eine besondere Symbolik lag im allgemeinen in ihrer Anwendung nicht. Auch Putten, Sirenen, Medusen, Granatfrüchten und jenen Attributen des Dionysosdienstes, Panthern, Böcken ꝛc., wie sie in Neapel Verwendung fanden, wird nur dekorativer Zweck unterzulegen sein. Dagegen fehlt es auch nicht an offenbaren Anleihen aus der heidnischen Mythologie. Motive jenes schönen Märchens von Eros und Psyche,[2] mit denen die antike Grabplastik sich so gerne über das Grauenhafte des Todes hinwegsetzte,[3] Juno Pronuba,[4] die Dioskuren,[5] Odysseus,[6] Orpheus.



Fig. 10[illegible]. Psyche im Vorraum von S. Domitilla.

[1] Kaufmann, Jenseitsdenkm. 209 ff., daselbst auch über die Inschrift: Vincenti hoc olim (oder: opus?) frequentes etc. [2] Bull. 1865, 98, vgl. Kraus RE I 47.

[3] Die heidnischen Denkmäler zusammengetragen von Stephani, Comptes rendus de la comm. arch. 1887, St. Petersb. 1880.

[4] Zwischen biblischen Motiven hinter dem Bilde des Ehepaares auf einem Sarkophag der Villa Ludovisi. Garr. tav. 361, 1.

[5] Sarkophag zu Arles. Le Blant, Sarcophages d'A., n. 31 pl. 23.

[6] Nur einige Sarkophagfragmente. Vgl. Kraus RE II 521.

Alle diese Anleihen sind verhältnismäßig selten, an der christlichen Herkunft der auf Odysseus und die Sirenen bezüglichen Denkmäler kann sogar gezweifelt werden. Selbst Orpheus, der göttliche Sänger, dem die Tierwelt lauscht, tritt kaum eindutzendmal hervor. Es sind zu nennen zwei Fresken in Santa Domitilla, je eines in S. Callisto, SS. Pietro e Marcellino und S. Priscilla;[1] ferner eine Skulptur zu Ostia,[2] zwei ägyptische Kirchengiebel,[3] Textilieneinsatz der Sammlung Wladimir von Bock,[4] sowie das Mosaikpaviment zu Jerusalem. Bei letzterem — das Sujet ist häufig in der paganen Musive — sowie einigen Kleindenkmälern scheint zwar heidnischer Ursprung naheliegend, doch ist die Verwertung und Übernahme in die Symbolik sehr wahrscheinlich.[5] Ich glaube, ihrem boukolischen Grundgedanken wird die Einführung aller dieser Bilder in den christlichen Kreis zu verdanken sein: Orpheus als *βουκόλος* war die Umkleidung der Idealgestalt der altchristlichen Heilsidee des göttlichen *ποιμήν*.[6]



Fig. 104. Orpheus in S. Callisto. (2. Jahrh.)

Darüber läßt schon die älteste Darstellung, das hier wiedergegebene Deckenbild aus S. Callisto nicht im Zweifel. Es ist geradezu eine Ausnahme, wenn dem Hirtensänger verschiedene Arten von Tieren lauschen, wie auf dem nicht mehr vorhandenen Fresko von S. Domitilla (Fig. 105), oder jenem palästinensischen Mosaik, wo er in phrygischem Gewande erscheint. Da könnte allenfalls der Gedanke an eine antitypische Parallele: Orpheus–Christus, wie sie der große Alexandriner im *Λόγος προτρεπτικός* I entwickelt.[7]

[1] Wilpert, Malereien S. 18.

[2] Garr. tav. 307, 4.

[3] Naville, Ahnas el Medineh pl. XIV; Strzygowski in Ztschr. d. DPV 1901, 148.

[4] Trudy der Moskauer arch. Gesellsch. VIII Bd. III.

[5] Es gilt dies insbesondere von der schönen Elfenbeinpyxis von Bobbio (2. Jahrh.), NB 1897, 9; vielleicht auch von zwei plastischen Altärchen im Centralmuseum Athens und in Konstantinopel: RQS 1890, 104 ff.

[6] im Gegensatz zu A. Heußner, Die altchr. Orpheusdarstellungen, Kassel 1893, und anderer, die orphischen Einfluß annehmen.

[7] Vgl. auch Eusebius, De laude Constant. c. 14.

Platz greifen. Aber die Tendenz wird auch hier boukolisch sein, der Hirtengott den Gotthirten versinnbilden sollen. Es geht das klar aus den übrigen Darstellungen hervor, der oben genannten in S. Callisto, jenem Fragment aus Ostia, den Fresken in SS. Pietro e Marcellino (III. Jahrh.) und S. Priscilla (IV. Jahrh.); dort beleben ausschließlich Lämmer, in zwei Fällen auch Vögel die Szenerie. Die große Vorliebe für den heiligen Hirten Christus, die überaus zahlreiche Kompositionen dokumentieren, verbunden vielleicht mit gewissen synkretistischen Neigungen — erinnert sei an die Errichtung von Bildern Christi und des Orpheus im Lararium des Kaisers Alexander Severus —, trug dann wohl bei zum Verlassen dieses Kompromißbildes und erklärt seine Seltenheit.



Fig. 105. Fresko aus S. Domitilla.

§ 132. Personifikationen. Eine Reihe von Personifikationen konnte ohne weiteres von der Antike übernommen werden. Den Himmel, eine nackte Halbfigur, die einen Schleier bogenförmig überm Haupte spannt (evt. den Schleier allein), sieht man häufig unter den Füßen Christi auf Sarkophagen, z. B. dem Bassussarkophag,[1] zuweilen auch das Meer in männlicher (oceanus) bezw. weiblicher (θάλασσα) Figur,[2] oder den Jordan als Alten, hingebeugt über eine Urne.[3] Auch Sonne und Mond, gekennzeichnet durch phrygischen Pileus (oder Strahlenkrone) bezw. Lunula, der Wind, in ein Horn oder eine Muschel blasend, fehlen nicht. Öfters aber wurden die Jahreszeiten, in denen auch dem Christen der Lebenslauf sich widerspiegelte, für den sie aber auch ein Sinnbild der Auferstehung waren, kopiert, sei es, daß man, z. B. an der Decke der Cappella greca einzelne Köpfe mit den

[1] Beste Wiedergabe bei de Waal, Der Sarkoph. des J. B. Taf. I. Weitere Beispiele Bosio, RS 85, Garr. tav. 322, 1 u. 2.

[2] a. a. O. tav. 309, 3 u. 331, 3.

[3] Bei Darstellung der Auffahrt Eliä (auf Sarkophagen), des Meeresdurchgangs der Israeliten (Zonarolle), der Taufe Christi (zwei Mosaiken zu Ravenna).

Emblemen derselben versah oder sie in einem ganzen Erntecyklus vorführte. Das letztere war in der herrlich ausgemalten Januariuskrypta der Prätextatkatakombe der Fall. In fünf horizontal parallelen Zonen der kreuzgewölbartigen Decke blühen zu oberst Oliven, dann Weinlaub, Ähren, Rosen; das unterste Band aber zeigt korrespondierend die von Kindern (Putten) besorgte entsprechende Ernte: Kornschnitt, Weinlese usf. Bemerkenswert sind auch das Bild des guten Hirten zwischen den Repräsentanten der Jahreszeiten in S. Domitilla und die Darstellung in der Katakombe des hl. Pontian.[1] Ein Sarkophag mit Christus und den Jahreszeiten wurde in einem Mausoleum bei Tipasa aufgefunden;[2] zahlreich sind in der sepulkralen Plastik Einzelbilder, namentlich der Wein- und Ährenlese.[3]

Unter den spezifisch christlichen Personifikationen ist die der Kirche jedenfalls eine der jüngeren und seltensten. Abgesehen von jener monumentalen Inschrift von S. Sabina (S. 249) begegnet sie nur noch einmal gesichert und zwar in der Exsultetrolle der Barberinischen Bibliothek zu Rom. Dagegen hatte zur Personifizierung der Tugenden und Übernahme gewisser ethischer Symbole: der pietas Romana (Mutterliebe), spes publica (Frieden), *σοφία* (Weisheit), *εὐχαριστία* (Dankbarkeit), concordia, vielleicht auch (im Genesiscodex) der Reue die Antike den Weg gewiesen. Im Abendlande fehlen ältere einschlägige Monumente,[4] im Orient hat uns ein Kuppelfresko der Nekropolis zu El-Kargeh die durch Beischrift kenntlichen Gestalten der *EIPHNH*, *ΔIKAIOCYNH*, *EYXH*, gruppiert zwischen biblischen Gestalten, überliefert.[5] Die Anordnung der Gemälde in der untersten von fünf konzentrischen Zonen macht folgendes Schema klar:

[1] **Wilpert**, Malereien § 17. [2] Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 385 ff.

[3] Garr. tav. 296. 302. 305. 307. 322. 346. 360. RQS 1890, 62 u. 1892, 21 Nr. 39.

[4] In der vor einem Hause sitzenden Matrone auf dem Constanzamosaik, Garrucci tav. 204, 4 sehen einige die Weisheit (Weish. 6, 15), die vielmehr von Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 208 im Genesiscodex unter der Gestalt der Muttergottes vermutet wird. Erst die Miniaturen bringen hier Tugendpersonifikationen, so die Dioscorideshandschrift (*μεγαλοψυχία*, *φρόνησις*, *εὐχαριστία*, *εὕρεσις*), vgl. D'Agincourt . . . . . pl. 26 und für die reiche mittelalterliche Symbolik eine Fülle von Material bei Jos. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes. Freiburg 1902 passim.

[5] de Bock, Matériaux etc. 26 ff. u. pl. XIII—XV. **Kaufmann**, Altchr. Pompeji 50 ff.



Fig. 106. Kompofition eines Kuppelfreskos in El-Kargeh.

Da sie dem Eingang gegenüberliegen, fallen die Personifikationen sofort ins Auge. Unter ihnen ist die Figur des Friedens jedenfalls die eigenartigste: eine halbnackte Frau mit üppigem Haarwuchs, etwas unproportioniert in der Form. Während ihre Rechte die crux ansata hält, trägt sie in der Linken, die etwas gebeugt erscheint, einen aufrechten Gegenstand nebenstehender Form, in dem man ein Zepter oder eine Fackel erkennen könnte. Im letzteren Falle wäre die Deutung ja plausibel aus paganen Analogien, im ersteren der Gedanke an die Mitherrschaft im himmlischen Reiche naheliegend. Ihr spezifisch christlicher Charakter geht deutlich aus dem Anχ in der schlaff herabhängenden Rechten hervor. Nimmt man mit aller Wahrscheinlichkeit eine sepulkrale Tendenz an, dann hätten wir also auf ägyptischem Boden die erste Personifikation der uralten sepulkralen Parformel, zu welcher einige Katakombenbilder der coena coelestis eine Reminiszenz liefern.

Auch die Figuren der Gerechtigkeit und des Gebets lassen technisch zu wünschen übrig. Sie sind besser bekleidet; erstere trägt

in der herabfallenden Linken eine Wage, in der gebeugten Rechten ein Füllhorn (Blumen), letztere hebt tief verschleiert die Hände vor der Brust in betender, fast segnender Form empor.

Tiersymbole. Spuren jener üppigen mittelalterlichen Natursymbolik, wie sie in Bestiarien, Herbarien, Lapidarien u. dgl. verbreitet war, finden sich schon im Urchristentum. Doch wäre es verfehlt, aus der Bekanntschaft älterer Schriftsteller, Justin, Clemens v. A., Origenes, Tertullian u. a., mit dem in Alexandrien aufgekommenen theologisch-allegorischen Physiologus bezw. seiner Vorlage auf besonderen Einfluß auf die Ausgestaltung der urchristlichen Tier- und Pflanzendeutung durch diese Symbolliste zu schließen. Erst vom Ende des vierten Jahrhunderts und namentlich von Ostrom aus macht sich diese mehr orientalische als gnostische Fabelmoral bemerkbar, um im Mittelalter neben dem biblischen Symbolglossar des Eucherius und dem unter des Bischofs Melito von Sardes (ca. 195) Namen uns bekannten *Κλεῖς* (clavis scripturae) Triumphe zu feiern und den Grund zu ganzen Enzyklopädien der Symbolik zu legen. Es braucht kaum betont zu werden, daß dort in der Regel alle Symbolik ausgeschlossen ist, wo sich eine Verbildlichung des Namens ergibt. Ein Adler auf dem Grabstein eines Aquilius, das Pferd auf dem Epitaph eines Equitius, Victor, Vincentius haben ebensowenig wie das Bild eines Schiffes auf dem Stein einer Nabira tieferen persönlichen Sinn.

§ 133. Die Taube. Nächst Fisch und Anker ist die Taube als eines der ältesten Symbole zu bezeichnen. In Rom vom 3.–6. Jahrhundert, außerhalb noch länger im Gebrauch, kehrt sie nicht nur auf sepulkralen Denkmälern, sondern auch sonst namentlich in der Kleinkunst wieder. Im Anschluß an ihre biblische Friedensmission (bei Noe, den drei babylonischen Jünglingen) war auch sie Symbol der im ewigen Frieden lebenden Seele. Auf vielen Epitaphien erscheint sie (columbula, palumba sine fel sagen die Inschriften) darum mit dem Ölzweig im Schnabel, als lebendige Illustration der Parformel: in pace, spiritus tuus in pace. Daß diese Friedensbotin aber nicht die Ruhe stiller Grüfte, sondern Frieden im Herrn am Quell ewiger Seligkeit versinnbildet, dokumentieren jene Grabplatten und Gemälde, die sie, am eucharistischen Kelche

[1] Darüber J. Sauer, Symbolik passim.

nippend, meist paarweise, zeigen. Zum Überfluß kennzeichnet jene Kelche zuweilen noch ein Christusmonogramm.[1] Ihre sepulkrale Bedeutung wird Anlaß geboten haben, mitunter Grablämpchen in Taubenform zu fertigen, anderseits diente ihr Bild auch dekorativen Zwecken. Die sog. eucharistische Taube kannte man im Altertum nicht. Siehe auch unter Noe und Taufe Christi.

§ 134. Das Lamm (Widder) kehrt namentlich immer da wieder, wo Christus als heiliger Hirte auftritt. Es versinnbildet zunächst die Gläubigen, die Herde des guten Hirten, auch wo es ohne diesen erscheint, z. B. auf dem S. 212 abgebildeten Grabstein des einjährigen Felix. So erklärt es sich, wenn ein sehr altes Fresko in S. Lucina neben einem Gefäße zwei Lämmer zeigt: die Symbolik ist, falls man nicht reine Hirtenstaffage anzunehmen hat, die gleiche wie die der Täubchen mit dem Henkelkelch. In einzelnen seltenen Fällen vertritt das Lamm den guten Hirten selbst, so auf dem Grabstein des Faustinianum in S. Lucina, einem Fresko aus S. Domitilla, das es mit Hirtenstab und Eimer, und einem gleichen in SS. Pietro e Marcellino, das es mit dem nimbierten Milchgefäß zeigt. Diese merkwürdigen Darstellungen bilden den Übergang zur Symbolik des Lammes Gottes (Joh. 1, 29). Vom vierten Jahrhundert ab beginnt nämlich das Agnus Dei, mitunter durch Monogramm, Nimbus oder Kreuz gekennzeichnet, auf dem Berge der vier Paradiesesströme ein beliebter Vorwurf der jüngeren Sarkophagplastik sowie der musivischen Kunst zu werden.[2] Das Concilium Quinisextum (692) empfahl, diese Darstellungen durch Christusbilder zu ersetzen.

[1] Vgl. die treffliche Abhandlung von W. Schnyder, Die Darstellungen des eucharistischen Kelches auf altchr. Grabschriften Roms, im *Σ[illegible] ἀρχαιολογικόν*, Rom 1900, 97–118.

[2] Lampe in Lammform mit Kreuz auf Brust und Kopf (nebst Taube) bei Lasteyrie, Mém. des antiq. de la France XII pl. 5. – Siehe auch das gefälschte eucharistische Lamm Seite 108. Ein schöner geschnittener Stein mit der Inschrift IANVARI VIVAS zeigt das Lamm über einer stilisierten Palme; es trägt das auf dem Rücken, auf einem syrischen Denkmal sowie einigen Terracottalämpchen (z. B. Sammlung N. Müller Berlin) ein Kreuz. Vgl. auch die afrikanische Silberkapsel. – Zum frühzeitigen Gebrauche der gegossenen »Agnus Dei« beruft man sich mit Unrecht auf einen Fund im Grabe der Maria, Tochter Stilichos und Gemahlin des Honorius. Es handelt sich um eine gewöhnliche Bulla mit Inschrift. Bull. 1863.

Es war naheliegend, gelegentlich auch die Apostel als Lämmer das mystische Agnus Dei umgeben zu lassen, so zweimal auf dem Mosaik von S. Apollinare in Classe zu Ravenna, wovon im fünften Abschnitt die Rede sein wird.

Zu dem Originellsten der altchristlichen Symbolik zählen die Lämmerszenen in den Zwickeln des Bassussarkophags, von denen § 177 ein Beispiel zeigt. Man hat sie als eine Darstellung der initiatio christiana des Neophyten Junius Bassus betrachtet,[1] die von de Waal vorgeschlagene eschatologische Erklärung[2] scheint aber treffender. Die in Tierfiguren wiedergegebenen Bilder 1. der Jünglinge im Feuerofen, 2. Quellwunder Moses', 3. wunderbare Brotvermehrung, 4. Taufe Christi, 5. Gesetzgebung auf Sinai und 6. des Lazarus Erweckung sprechen aus, daß der verstorbene Stadtpräfekt, weil Christ, in Christus und seiner Gnade und in seinem Gesetze die Gewähr der ewigen Seligkeit besitze.

§ 135. Der Pfau war vermöge seiner überaus dekorativen Wirkung und alten Symbolik ein beliebtes Sujet. Nicht nur als Bindeglied und Füllornament in der cömeterialen Malerei, sondern auch ausgesprochen als Sinnbild der Unverweslichkeit im Paradiese kehrt er vielfach wieder. Keinen Zweifel lassen Darstellungen wie die im Cubiculum der »cinque santi« in S. Sotere oder jene eines Gefäßes der Katakomben von Kertsch, wo der Pfau an der Weintraube pickt und die Umschrift besagt ὁ θεὸς ἐλεεῶς μον.[3] Dasselbe Motiv sieht man auf orientalischen Lämpchen und Juwelen[4] sowie in der Sarkophagplastik in verschiedenen Variationen. Namentlich die das

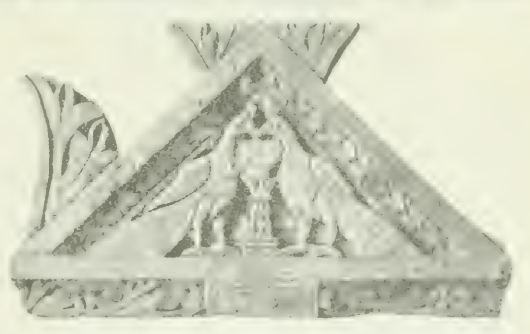


Fig. 167. Fragment einer Grabstele im Museum von Kairo.

[1] S. Grisar in RQS 1896, 315 ff.
[2] de Waal, Der Sarkophag des J. B., 76 f.
[3] Comptes rendus 1867, 204.
[4] Dalton, Catalogue n. 276 f. 279. 509. 833. 852.

Monogramm Christi flankierenden Pfauen oder der königliche Vogel in Verbindung mit Traubenornamenten (Sarkophag der Constanza im Vatikan) waren beliebte Jenseitssymbole.[1] Analog den Täubchen neben dem Henkelkelch zeigen ihn mit Vorliebe koptische Grabstelen. Unter dem hier abgebildeten Fragment aus dem Museum zu Kairo,[2] welches diesen Typus illustriert, liest man auf der tabula ansata die Inschrift des Ogadios (Agatius)

+ ЄIC ΘЄOC O BOHΘ
ωN OΓAΔIOC IC
XPC BOHΘHCON.

§ 136. Den mystischen Phönix, dem Ägypter uraltes Sinnbild zeitlicher Erneuerung, dem Römer aeternitas und perpetuitas im Sinne glücklicher Zeiten (vor allem in der Numismatik), finden wir schon bei Clemens Romanus als Beweis für die Auferstehung.[3] Als solcher erscheint er monumental seltener als der Pfau, wenn nicht anzunehmen ist, daß eine Anzahl Epitaphien ihn in Gestalt grotesk geratener Tauben vorführen. Dafür spräche vielleicht jener taubenartige Vogel vom alten Portal der Paulskirche, der einen Zweig im Schnabel trägt und inschriftlich als FENIX beglaubigt ist. Im ganzen begegnet das Tier kaum eindutzendmal, am öftesten auf nachkonstantinischen Sarkophagen und Mosaiken; es sitzt auf einer Palme oder dem Palmzweig (statt der mythischen Sykomore).

[1] Nicht Sinnbild der Taufgnade, wie RE angenommen wird.

[2] Crum, Copt. mon. n. 8676.

[3] Die interessante Stelle im ersten Korintherbrief Kap. 25 lautet: „Betrachten wir das merkwürdige Zeichen, das im Morgenlande zu sehen ist, nämlich in Arabien und den Nachbarländern. Es ist dies ein Vogel, namens Phönix. Stets gibt es nur einen, und dieser lebt 500 Jahre. Naht ihm der Tod, so baut er sich ein Nest aus Weihrauch, Myrrhen und sonstigen Wohlgerüchen. Wenn seine Zeit um ist, bezieht er dieses und stirbt daselbst. Sowie aber sein Fleisch in Fäulnis übergeht, erzeugt sich darin ein Wurm, der vom Aase des verstorbenen Tieres sich nährend Federn bekommt. Hat er sich gehörig entwickelt, so nimmt er jenes Nest, wo die Gebeine seines Vorfahren liegen, und fliegt mit diesen belastet von Arabien bis Ägypten nach einer Stadt, Heliopolis genannt. Am hellen Tag, für jedermann sichtbar, kommt er angeflogen, legt die Gebeine auf den Altar und kehrt so zurück, von woher er gekommen. Die Priester sehen nun genau die Aufzeichnungen der Zeiten nach und finden, daß er nach Ablauf von 500 Jahren gekommen sei." — Vgl. Apost. Const. V 7, Cyrills Katech. XVIII 18. Nur im Physiologus symbolisiert der Vogel Christi Auferstehung.

meist ausgezeichnet durch den Nimbus.[1] Die merkwürdigste Darstellung, leider nur fragmentiert erhalten, bildet das Mittelstück eines Sarkophages. Auf dem mit dem Velum verhängten Signum Tau steht, von zwei Täubchen flankiert, der mystische Vogel, und von den Seiten nahen die Gestalten der Heiligen, ihre Kränze darbringend. Der Gedanke an den vom Kreuzestode erstandenen Herrn liegt hier gewiß nahe und ebenso die übertragene Anwendung auf das paradiesische Jenseits, auf welches die Gliederung des Sarkophages anspielt (Fig. 108).[2] Im Mittelalter ist der Phönix Attribut der spes und castitas.



Fig. 108. Fragment eines Sarkophagmittelstückes im Lateranmuseum.

§ 137. Der Adler, ein uraltes dekoratives Motiv der mesopotamischen und ägyptischen Kunst, reiht sich als weiteres Symbol der Auferstehung an und zwar der in Christo gebotenen felix reparatio temporum (vgl. Ps. 102, 5) im Jenseits. So scheint mir wenigstens jene südgallische Sarkophaggruppe des vierten Jahrhunderts auszulegen sein, wo einige Sarkophage den Adler mit Krone und Monogramm Christi zeigen.[3] Entsprechend dem Legionsaar war

[1] Vgl. de Waal in RE II 623; für die heidnische Symbolik namentlich auch die akademische Rede von F. Schöll, Vom Vogel Ph., Heidelberg 1890.

[2] Publikation des Fragmentes im NB 1898, 24—30.

[3] Bull. 1891, 53 f.

vielleicht der Gedanke an die Herrschaft Christi maßgebend bei der Einführung dieses Symbols. Geläufig ist es jedenfalls der koptischen Kunst, wo Gemälde (z. B. El-Kargeh) und Grabstelen ihn häufig zeigen, manchmal geradezu heraldisch stilisiert. Über seinem Kopfe erblickt man fast regelmäßig das Kreuz in einem Kranze. Selten erscheint er ohne runde oder kreuzförmige Bulla am Halse bezw. vor der Brust, und in vielen Fällen trägt das durch scharfe Krallen gekennzeichnete Tier ein Kreuzlein bezw. Anch im Schnabel. Die im folgenden Buche abgebildete Stele der Sophrone (7. Jahrh.) zeigt ihn über einem Zweige sich erhebend, gekrönt mit einem prächtigen Kreuz, runder Bulla und Kreuz im Schnabel. Grottenmalereien des „heiligen Berges von Athribis" geben ihm die Fig. 109 reproduzierte Form mit runder Kreuzbulla. An solche Kreuzbullen erinnern einige kostbare fibulae in Adlerform, die für Frauenschmuck oder auch militärische Abzeichen der Ostgoten gehalten werden, und von denen sich fast gleichartige Exemplare in der Romagna und in Rom fanden;[1] im letzteren Falle wäre der Gedanke, den Kraus im Hinblick auf die erwähnten gallischen Särge nahelegt, zu erwägen, ob es sich dabei nicht um eine bewußte Kombination von Legionsfeldzeichen und Kreuz handelt.[2] Rein dekorativ wird der Adler einer karthagischen Elfenbeinpyxis im Museum zu Livorno aufgefaßt werden können, kaum aber die merkwürdige Darstellung zweier Adler auf dem Kreuzesquerbalken einer Füllplatte in der Basilika von Tabravina.[3]



Fig. 109. Symbolischer Adler.

§ 138. Der Hahn erscheint in den Szenen der Verleugnung, öfters rein dekorativ in den von der Antike übernommenen Hahnenkämpfen[4] und mitunter als Herold des Lichts, als welchen

[1] RQS 1899, 324 ff. mit Abbildungen.

[2] Gesch. d. chr. Kunst I 110.

[3] RQS 1895, 218.

[4] z. B. Perret, Catacombes IV pl. VII; V. Schultze, Arch. Studien 113; RQS 1899, 330 Nr. 3.

ihn Prudentius im herrlichen Eingangshymnus zum Kathemerinon feiert, als den ihn Hilarius und Ambrosius erwähnen. So erklärt sich sein Bildnis auf Lampen, sofern nicht einfach das »pulli pugnant« wiedergegeben ist. Eine syrakusanische Lampe zeigt den Hahn und darüber ein Kreuz,[1] in Afrika erscheint er einmal umgeben von vielen Wasservögeln, die er, nach Delattre, mit seinem Gesange erweckt.[2] Das ergäbe also eine Anspielung auf Christus und die resurrectio im Sinne des Prudentius. Als praeco Christi neben dem weissagenden Jesaias zeigt ihn an Stelle des Sterns jedenfalls jene einzigartige rote Ampulla, welche das britische Museum 1882 erwarb.[3]

§ 139. Das häufige Vorkommen des Löwen, namentlich als Dekor nordafrikanischer und orientalischer Lampen, erklärt sich aus seiner bedeutsamen Rolle in jenen Ländern. Einen Sarkophag zu Tipasa schmücken außer dem guten Hirten zwei Löwen auf der Gazellenjagd.[4] Ähnliche Jagdbilder zieren Textilien, Schmucksachen u. dgl. Aber diesen Bildern liegt kein symbolischer Sinn zugrunde. Ob ein solcher bei den Darstellungen eines cyperischen Steatitsiegels[5] und eines Holzstempels aus Panopolis[6] zu suchen ist, bleibt zweifelhaft. Siehe auch §§ 142 und 159.

§ 140. Hirsche versinnbilden in der christlichen Archäologie die Sehnsucht nach dem Herrn gemäß Ps. 41, 2. Es ist fraglich, ob einige Lämpchen (Syrakus, Karthago, Rom) diese symbolische Auslegung vertragen; sicher erscheint sie dort, wo die Hirsche am mystischen Berge der Paradiesesflüsse ihren Durst stillen, wie das auf der berühmten afrikanischen Silberkapsel im Vatikan (Fig. 110), einigen Sarkophagen (Gallien, Ravenna) und häufig in der musivischen Kunst der Baptisterien (der Pontiankatakombe; zu Pesaro), wo der Bezug auf die Taufe augenfällig ist, angetroffen wird. In S. Giovanni in Laterano wurde der allegorische Bezug anders

[1] RQS 1895, 477 Nr. IX (vgl. 1897 Tafel II 15). Mit dem Monogramm bei Perret a. a. O. pl. XVI 29 (Gemme).

[2] Delattre, Musée Lavigerie 36, 9. Desselben Lampes chrétiennes de Carthage (Catalogue) n. 260—73.

[3] Dalton, Catalogue n. 903.

[4] Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 443.

[5] Löwe und Vogel zu Seiten einer Christus ähnlichen Figur: Dalton, Cat. n. 97.

[6] Löwenartige Gestalt mit Kreuz auf der Brust. Ebda n. 981.

ausgedrückt und die Hirsche zu Seiten des Kreuzes placiert. Vgl. auch die cervi argentei der Basilika von S. Salvator unter Silvester II. (Notiz des Lib. Pont.)

§ 141. Auch den Hasen zählt man zu den jüngeren Symbolen der altchristlichen Kunst, obwohl er höchst selten als solches nachgewiesen wird, um so öfter aber rein dekorativ vorkommt. So liebte die frühchristliche Textur in Ägypten das Motiv der Hasen- wie der Tierjagden überhaupt. Ob er auf Lampen den schnellen Lauf des Lebens (Tertull., ad nat. II 3) andeuten soll, ist höchst fraglich. Ich halte ihn hier wie auch dort, wo er Grabsteine belebt, für leere Dekoration.

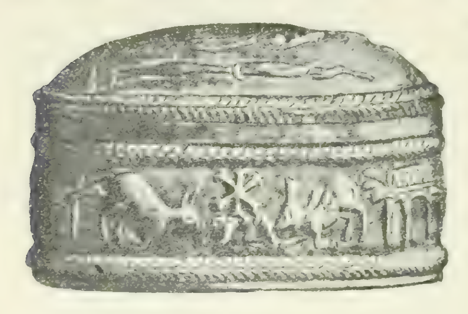


Fig. 110. Afrikanische Silberkapsel.

§ 142. Abgesehen von der biblischen Schlange im Paradiese und zwei Goldgläsern mit dem Drachentöter Daniel lassen sich Drachen oder Schlangen als symbolische Motive in den ersten Jahrhunderten nicht nachweisen. Das verdient bei der ausgebreiteten Schlangensymbolik der Antike sowohl wie des gnostischen Zeitalters ganz besonders hervorgehoben zu werden. Den Anstoß zur christlichen Verwendung dieser „dämonischen" Tiere als Typus des Bösen scheint erst die Münzkunst gegeben zu haben, und zwar im Anschluß an die Vorstellung, welche Konstantin veranlaßte, sich mit seinen Kindern als Besieger des Drachen malen zu lassen.[1] Der Revers der ersten christlichen Prägungen in Konstantinopel zeigt über einer fliehenden Schlange das Labarum mit der Aufschrift spes publica, ein Goldmedaillon Konstantins II. den Kaiser zu Pferd über einer Schlange als »debellator hostium«; der Typus des eine Schlange mit Menschenkopf tretenden Herrschers schließt sich diesem an, und eine Goldmünze läßt den Kaiser Honorius den ins Monogramm auslaufenden Speer auf den Kopf eines löwenartigen Tieres mit Drachen- oder Schlangenschwanz niederstoßen. Wenn somit Kaiser wirklich als Drachentöter, d. i. Überwältiger

[1] Euseb., Vita Const. III c. 3 (vgl. auch II c. 66 u. III c. 30).

ihrer Feinde erscheinen, kann der Gedanke an eine synkretistische Verwertung und Übernahme alter Drachenabzeichen der Kohorten unmöglich Platz greifen; denn dem Fahnenträger der Kohorte (draconarius) galt sein den Parthern entlehntes Feldzeichen gleich dem Legionsaar als Zeichen des Sieges und der Gewalt; die Symbolik ist also hier genau entgegengesetzt. Die Anwendung jener konstantinischen Symbolik auf Christus lag nahe. Tonlampen des fünften und sechsten Jahrhunderts zeigen den Herrn, den Kreuzspeer in der Hand, über der Schlange oder dem Drachen. In einigen Fällen sieht man unter dem Drachen noch einen Löwen, die beste Illustration zu Psalm 90, 13: super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.[1] Eine sehr sinnreiche Anwendung hat dieses Motiv auf einer jüngeren Füllplatte zu Zenica gefunden, wo Löwe und Schlange vergebens gegen das Kreuz anstürmen, neben dem der heilige Hirte mit seiner Herde erscheint.[2] In einem anderen Falle sieht man auch den umgestürzten siebenarmigen Leuchter als „Ende des Judentums".[3] Beliebt waren ferner Bronzelampen, deren Griff den gebeugten Hals und Kopf eines Drachen vorstellte, den ein Monogramm mit Täubchen überragte. Bei dem hier wiedergegebenen Londoner Exemplar scheint der Drache einen Apfel im Rachen zu haben;[4] sicher ist dies auf jener von



Fig. 111. Der Kaiser als Drachensieger. (Goldmünze des Valentinian.)



Fig. 112. Bronzelampe im Britischen Museum.

[1] Bull. 1867, 9—16; 1874, 129 ff.; 1887, 164; 1890, 13. La Blanchère et Gauckler, Cat. du Musée Alaoui n. 499—501; Delattre, Lampes chrét. (Catal.) n. 690. Dalton, Cat. n. 721.

[2] RQS 1895, 225.

[3] Delattre a. a. O. n. 694. [4] Dalton n. 502.

de Rossi beschriebenen Lampe aus Pato, wo dem Drachen am anderen Ende ein Delphin mit dem eucharistischen Brote entspricht.[1]

Auch **Heilige** werden als Drachenbezwinger dargestellt, so namentlich die in der ägyptisch-monophysitischen Kirche gefeierten Heiligen Georg und Theodor.[2]

§ 143. Abgesehen von reiner Dekoration einiger landschaftlichen Bilder sowie gewisser biblischer Szenen dient der gesamte **Blumen- und Pflanzenschmuck** der Cömeterien dem Paradiesesgedanken. Diese Symbolik liegt nicht nur der Staffage vieler Oranten- und Hirtenbilder zugrunde, sie tritt auch dort klar zutage, wo ein blühender Baum neben dem verdorrten (gallische Sarkophage) den Übergang ins jenseitige Leben markiert. Eine Fülle von Motiven findet sich namentlich in den Katakomben von Syrakus; es sei nur auf die Bilder der am Blumengefäß pickenden Tauben und Pfaue, als hübsche Variante zu den kelchnippenden Vögeln hingewiesen. Anderwärts knüpft diese Symbolik an bestimmte Pflanzen an, so an den **Ölzweig**, der schon den Alten und der Bibel ein Friedenszeichen war, die **Palme**, das gemeinsame Symbol von Sieg und glücklicher Vollendung. Wie die Palmbäume der Apsismosaiken ganz allgemein das Paradies andeuten (Apok. 22, 1), so in der sepulkralen Übung durchaus die glückliche Erreichung dieses Zieles. Wenn demnach auf einem Lämpchen neben dem Palmbaum das Kreuz erscheint, so ist der eschatologische Hinweis ebenso deutlich, wie die Inschrift ΚΥ ΕΛΕΗ ^{C} ΟΝ (*Κύριε ἐλέησον*) unter dem von Palmzweigen flankierten Kreuz einer Ampulla[3] oder das „Gedenke meiner" unter der vom Monogramm überragten Hand mit dem Palmzweige (Fig. 113).[4] Die zahlreichen Palmzweige der Epitaphien symbolisieren — soweit es sich nicht um Interpunktionen handelt — in ähnlicher Weise den Wunsch glücklicher Vollendung



Fig. 113. Sardergemme.

[1] Bull. 1868, 64 u. 77. Vgl. Garr. tav. 470, 3 u. 8; Darcel et Basilewsky, La collection Basilewsky pl. III 32.

[2] Beispiele bei Dalton a. a. O. passim. Man beachte auch die merkwürdige tabella ansatica n. 543. Forrer, Römische und byz. Seidentextilien 23; vgl. auch Oriens christianus 1902, 170 ff.

[3] Dalton n. 909.

[4] Das ο des *μνημόνευε* der Inschrift steht links am Arme. A. a. O. n. 7.

im Herrn. Als Zeichen eines Martyriums können sie nicht angesehen werden; die dahinzielende Deklaration der Ritenkongregation vom 10. April 1668 ist längst als irrig erkannt. An Stelle eines Palmzweiges, der auch mit andern Symbolen vereint nur die angegebene Deutung verträgt, tritt gelegentlich das Kreuz, zuweilen die Sigle $\frac{P}{F}$ oder $\frac{P}{E}$ welche palma feliciter und palma emerita aufzulösen ist, und die sich auf Lampen, Inschriften, Bildwerken, aber auch in der Numismatik findet.[1]

Ein sehr beliebtes Pflanzenmotiv war endlich der Weinstock oder Teile desselben. Sein Vorwiegen erklärt sich nicht lediglich aus rein ornamentaler Wirkung, welche schon die Antike erkannte und ausnutzte. Allegorische Beziehungen treten namentlich deutlich hervor, wo Weinreben in Verbindung mit dem heiligen Hirten angetroffen werden. Es kann dann an den „wahren Weinstock" (Joh. 15, 1) gedacht werden, der im Lande der Verheißung (4. Mos. 13, 24) blüht. Diesen Gedanken legen die Bilder der Kundschafter mit der Traube auf Sarkophagen, Lampen, Goldgläsern[2] ebenso nahe, wie jenes Fresko der Oasennekropolis zu El-Kargeh, wo dem Rebgewinde abwechselnd Traube und Christusmonogramm entsprießen.[3] Ein beliebtes Motiv war auch das aus einem Gefäße herauswachsende Weingewinde;[4] es scheint der paganen Dekorationsmanier



Fig. 114. Ornament der Oasennekropolis.

[1] Bull. 1878, 50 f.

[2] Sarkophagdarstellungen dieser Art sind äußerst selten. Beispiele: Le Blant, Les sarcoph. chrét. de la Gaule pl. XII 4. Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 446.

[3] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 48 f. — Vielleicht liegt ein ähnlicher Gedanke auch jener rhodischen Bleitafel mit dem 80. Psalm zugrunde. In den Sitzungsber. der Berliner Akademie 1898, 582 ff. erklärt sie Hiller von Gärtringen als Amulett zum Schutze des Weinbergs.

[4] Siehe den Plan des Kuppelfreskos § 124. Vgl. Le Blant a. a. O. 7 f. 88. 121. 130. 138 f. Ähnliche Motive zu Thebessa, vor allem aber auf Pavimentmosaiken des Orients, z. B. in Tyrus (jetzt Paris), wo Tierjagden, und in Jerusalem,

entlehnt zu sein. Wenigstens spricht nichts für direkten Zusammenhang mit dem von Trauben oder Wein angefüllten Kelche. (§ 133.)

Kranz und Krone haben sich als alte Zeichen von Sieg und Belohnung trotz des rigorosen Vorgehens eines Tertullian einen Sitz in der altchristlichen Symbolik erobert. Auf Grabsteinen ist der Kranz (gelegentlich von einem Täubchen zugetragen) ein Äquivalent des Palmzweiges. Als Attribut der Heiligen, ja Christi selbst, erscheint er erst in nachkonstantinischer Zeit, entweder über dem Haupte der Seligen schwebend und von der Hand Gottes dargeboten oder von Christus überreicht, oder in ihren Händen. Einige Goldgläser zeigen neben den Apostelfürsten und der hl. Agnes den freischwebenden oder von Täubchen gehaltenen Kranz, der Symmetrie halber zuweilen doppelt. Für die ganze Auffassung ist die Komposition jenes tunesischen Bleigefäßes von Interesse, welches den guten Hirten, einen Gladiator mit hocherhobenem Siegeskranz, eine geflügelte Viktoria mit Kreuz und Palme und daneben zu Seiten des Palmbaums und anderer Paradiesessymbole das Bild einer Seligen (Orans) aufweist. (Abbildung 115.) Die Inschrift *ΑΝΤΛΗϹΑΤΕ ΥΔΩΡ ΜΕΤ ΕΥΦΡΟϹΥΝΗϹ* „schöpfet Wasser in Frohlocken" spricht um so deutlicher, als auch die Hirsche am symbolischen Quell nicht fehlen.[1]



Fig. 115. Bleigefäß aus Tunis.



Fig. 116. Amphorenstempel. (Karthago)

§ 144. Eines der ältesten Symbole ist der merkwürdigerweise nur in der Cömeterialmalerei höchst

wo prächtige Vögel und Tiere die Darstellung beleben. Ein eigener symbolischer Sinn wird dieser Tierwelt kaum zu vindizieren sein; sie scheint als eminent dekorativ den paganen Musterbüchern entnommen.

[1] Bull. 1867, 77 ff. Es ist also hier nicht an eine Szene analog der Bekränzung der Kyrene durch Libya zu denken, wie sie beispielsweise mit schöner Traubenumrahmung im Brit. Museum (Synopsis of the Br. M., Gr.-rom. ant. n. 129) zu sehen ist.

selten anzutreffende Anker, in dem in manchen Fällen die Figur des Kreuzes verborgen lag. Schon die ersten Inschriften in S. Priscilla kennen ihn (§ 109), sehr alte Grabsteine bringen ihn in Verbindung mit dem *IXΘYC*. Für seine Verschmelzung mit zahlreichen andern Symbolen gibt die S. 295 abgebildete Gemme ein Beispiel; wenn er auf Ringen und Schmucksachen allein vorkommt, kann es sich aber ebensowohl um ein maritimes Zeichen handeln. Die Symbolik wurde seit Hebr. 6, 19 viel angewandt; die um den Anker eines Amphorastempels gelegte Legende SPES IN DEO kennzeichnet sie zur Genüge.[1] (Fig. 116.)

§ 145. Im Gegensatz zum Anker findet man in der sepulkralen Malerei einen andern Gegenstand aus dem maritimen Cyklus, das Schiff. Neben rein dekorativen Sujets, einigen Bildern des Odysseus sowie den Jonas- und Noedarstellungen erscheint es auch als Zeichen glücklicher Leitung zum Paradiesesgestade. Diese Symbolik ist uralt. Wie der Tote auf ägyptischen Denkmälern mumifiziert auf dem Schiffe steht, welches den seligen Inseln zustrebt, so sehen wir ihn in der Kammer A2 der sog. Sakramentskapellen von S. Callist als Orans auf stürmischer Fahrt begriffen.[2] Nur geht hier die Symbolik in christlichem Sinne weiter, indem der Gedanke an die Errettung aus den Stürmen des Lebens Platz greift und neben dem von der Hand Gottes berührten Orans ein Ertrinkender und Verlorener mit den Wellen kämpft, das Ganze eine lebendige Illustration zu Psalm 143, 7. Man hat in dieser Darstellung zu Unrecht den Schiffbruch des Paulus oder ein Bild der verfolgten Kirche sehen wollen. Näher liegt wohl der Gedanke an die den Verstorbenen bezw. Gläubigen zum Hafen der Ewigkeit steuernde Kirche, wie er namentlich schön in der Demonstratio de Christo et Antichristo des Hippolytus zum Ausdruck gelangt.[3] Die Denkmäler zeigen



Fig. 117. Bronzelampe in den Uffizien

[1] Delattre, Musée Lavigerie 30.

[2] Erste getreue Wiedergabe bei Wilpert, Sakramentskapellen 22.

[3] Hippolyti Rom. Opera, ed. Lagarde p. 30.

nämlich mit Vorliebe Christus als Steuermann, sei es symbolisch oder direkt. Auch führt eines derselben, die Fig. 117 wiedergegebene Bronzelampe aus den Trümmern des römischen Valerierpalastes, am Maste die bezeichnende Legende: DOMINVS · LEGEM · DAT · VALERIO · SEVERO · EVTROPI · VIVAS; man sieht den Herrn am Steuer, vorn am Buge einen Oranten.[1] Eine ganze Reihe von Gläsern, Lampen, Gemmen bringen das Schiff in Verbindung mit dem *IXΘYC*, dem Kreuz oder Monogramm und lassen sich wohl ähnlich deuten.[2] Jene Grabschriften schließlich, welche das Schiff neben dem Monogramm, verbunden mit einem IN PACE, vom Friedenstäubchen begleitet aufweisen, schließen vollends Zweifel an einer eschatologischen Wertung aus:[3] in einigen von diesen Fällen erblickt man außer dem Schiffe noch den Leuchtturm. Tritt er selbständig auf, so wird wohl ebenfalls ein Hinweis auf glückliche Leitung zur Ewigkeit, zum „Ungesehenen" zugrunde liegen. In der antiken Kunst hat er sowohl wie das Schiff, soweit nicht Mythos und Gewerbe inbetracht kommen, die Bedeutung der zurückgelegten Lebensfahrt, deren Ende das Grab ist.



Fig. 118. Intaglio eines Bronzeringes.

[1] Daß diese lex in den Evangelien niedergelegt ist, ergibt sich aus einem leider fragmentierten Sarkophagrelief zu Spoleto. Garr. tav. 395, 6. — Einer Übertragung jenes oben ausgesprochenen Gedankens scheint ein interessantes von Marucchi im NB 1897, 103 ff. publiziertes Marmorfragment aus dem Bereich der Valentinkatakombe seinen Ursprung zu verdanken. Am Steuer eines Schiffes sieht man PAVLVS und einen zweiten Mann mit dem Segelzeug beschäftigt, während das Vorderteil vielleicht den Fahrgast zeigte; das Boot selbst führt den Namen THECLA. Vielleicht liegt hier eine symbolische Verwertung der Akten des Paulus und der Thekla mit Bezug auf eine Verstorbene (namens Thekla?) vor, ein gewisses Analogon zu einem Fresko der „großen Oase". Siehe Kaufmann, Altchr. Pompeji 53 Nr. 10 11. Den Namen des Toten auf dem Bug eines Schiffes bietet auch eine von Passionei, Iscriz. ant. 125 n. 88 mitgeteilte Grabschrift.

[2] Dalton, Catalogue n. 40, 70, 71 (oben abgebildet) usw. Garr. tav. 478 passim.

[3] Garr. tav. 486 passim.

II. Biblische Szenen.

§ 146. Übersicht. Die biblischen Bilder erheben nach keiner Richtung hin den Anspruch, als Lehr- oder Anschauungsmittel nach Art etwa der mittelalterlichen biblia pauperum gewertet zu werden, sind vielmehr fast durchgängig symbolisch auszulegen, als schlichte Illustration der gehegten Jenseitshoffnung. Das beweist evident einmal ihre Auswahl, dann ihr Verhältnis zum alten Gebetswesen und vielleicht auch der sepulkrale Charakter der Stätte, an welcher sie zuerst auftauchen. Unter den tausend Vorlagen aus dem Alten und Neuen Testamente sind fast nur solche herausgegriffen, die eine wunderbare Hilfe von oben und Errettung oder aber die Wunderkraft Gottes in irgend einer Weise illustrieren, naheliegende historische oder dogmatische Szenen fehlen zunächst gänzlich und werden erst häufiger, als der Morgen der Freiheit mit Konstantins Sieg für die vielgeprüfte Kirche anbrach und auch die Kunst sieghaft der Dämmerung der Grüfte zu entsteigen und in Basilika und Mosaik die letzte große Äußerung antiken Geistes im strahlenden Gewande der neuen Religion zu vermitteln begann. Aber damit war auch der Zauber dahin, der die milde, duldende und hoffende Symbolik der urchristlichen Kunst umgab. Das historische Element brach sich mehr und mehr Bahn. Die alten Bilder verloren mit der Zeit ihre Schlichtheit und wurden erweitert. Vornehmlich die Sarkophagskulptur schuf vom vierten Jahrhundert ab völlig neue Szenen, indem auch endlich die früher verhüllte Gestalt des Herrn zur Geltung kam. Bilder der Geburt und Taufe Christi, Episoden aus seinem Leiden, aus der Apostelgeschichte, Erweiterung des christologischen Wundercyklus leiten über zu jener Paradigmenreihe, welche der Kunst der Basilika in hervorragendem Maße dienen sollte.

Um den Rahmen zu kennzeichnen, innerhalb dessen der biblisch-sepulkrale Cyklus sich bewegt, genügt es, wenn wir auf Grundlage einer Zusammenstellung der quantitativ und qualitativ überwiegenden römischen Fresken einen Überblick gewinnen. Denn diese allein sind vollständig und mustergültig ediert und dank den Forschungen Wilperts verhältnismäßig sehr genau datiert. In der folgenden Übersicht bedeutet * soviel wie Unicum in der sepulkralen Kunst, † nur in der Skulptur oder Kleinkunst nachgewiesen und

die eingeklammerte ( ) Ziffer der ersten Kolonne die Zahl der in Rom festgestellten Gemälde.

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
	Altes Testament.	
Die Schöpfung	—	Nur in der nachkonstantinischen Plastik und äußerst selten.
Adam und Eva (16)	Mitte d. 3. Jahrh. — Rechter Bogenteil einer Sarkophagnische beim Aciliergrab in Santa Priscilla.	In S. Gennaro dei Poveri zu Neapel schon im 2. Jahrh.
† Kain und Abel		Selten u. nachkonstantinisch
Noe in der Arche (33)	Zweite Hälfte d. 3. Jahrh. — Linke Wand der Flaviergalerie in Santa Domitilla.	
Abrahams Opfer (22)	Anfang des 2. Jahrh. Bogen (Frontispiz) der linken Nische der Cappella greca.	
* Rebekka am Brunnen	—	Fresko der Oasennekropolis.
Durchgang durchs Rote Meer	—	Als Fresko nur in der Oasennekropolis. Skulptur selten u. nachkonstant.
Moses a) die Schuhe lösend (5)	Erste Hälfte des 4. Jahrh. — Decke von Cubic. I im Coemeterium maius.	Auch in der Skulptur nicht häufig.
b) Quellwunder (68)	Anfang des 2. Jahrh. — Türbogen der Cappella greca.	
† c) das Gesetz empfangend	—	Häufig in der Plastik der nachkonstantinischen Zeit.
* d) Bedrängung	?	
* Mannaregen	4. Jahrh. — Rechts im Bogen eines Arcosols von Santa Ciriaca.	
David mit der Schleuder	Erste Hälfte des 3. Jahrh. — Wölbung des Hauptarcosols im Cubic. III von Santa Domitilla.	In Rom nur ein Fresko erhalten, dagegen ein ganzer Cyklus in einem der Mausoleen von Bawit.
Eliä Himmelfahrt	Zweite Hälfte des 4. Jahrh. — Lunette des rechten Arcosols im Cubic. IV von Santa Domitilla	Selten.

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
Jonascyklus (58)	Erste Hälfte des 2. Jahrh. — Doppelkammer XY des Lucinahypogäums in San Callisto.	
*† Die Niniviten	—	Nachkonstantinisches Sarkophagfragment.
† Ezechiels Vision	—	Sehr selten. Goldglas und Sarkophage.
Die babylonischen Jünglinge		
a) vor der Statue (2)	Anfang des 4. Jahrh. — Rechte Wand im Cubiculum clarum in Santa Priscilla.	
b) im Feuerofen (17)	Anfang des 2. Jahrh. — Eingangswand der Cappella greca.	
Susanna (5)	Anfang des 2. Jahrh. — Rechte und linke Wand im Schiff der Cappella greca.	
Daniel		
a) in der Grube (40)	Ende des 1. Jahrh. — Linke Wand der Flaviergalerie in Santa Domitilla.	
b) Drachenvergiftung	—	Sarkophage und Goldgläser der nachkonstantinischen Zeit.
Tobias mit dem Fisch	Erste Hälfte des 3. Jahrh. — Volte des Hauptarcosols im Cubic. III von Santa Domitilla.	Selten.
Job (11) mit dem Aussatz	Ebenso.	
Jesaias' Martyrium	—	Fresko der Oasennekropolis und Goldglas.
* Jeremias	—	Fresko der Oasennekropolis.

Neues Testament mit Einschluß der christol. Prophezien.

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
Der Gotthirte		
a) mit dem Schäflein (89)	Ende des 1. Jahrh. — Älteste Kammer in Santa Domitilla.	

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
b) mit der Herde (21)	Anfang des 3. Jahrh. — Deckenbild der hohen Kammer in der Katakombe des Prätertat.	Dazu die Orpheusbilder, wovon 6 Gemälde in Rom, das älteste aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrh. in San Callisto.
Prophezie des Balaam (3)	Erste Hälfte des 4. Jahrh. — Katakombe Santi Pietro e Marcellino.	Selten.
Prophezie des Jesaias (2)	Erste Hälfte des 2. Jahrh. Arenarregion von Santa Priscilla.	Zugleich ältestes Madonnenbild
* Prophezie des Michäas	Zweite Hälfte des 4. Jahrh. — Cubic. VI von Santa Domitilla.	
Verkündigung (2)	Ende des 2. Jahrh. — In Santa Priscilla.	Auch sonst selten.
Christi Geburt (1)	Zweite Hälfte des 4. Jahrh. — Katakombe von San Sebastiano.	Meist verbunden mit den Magierbildern.
Die Magier		
a) mit dem Stern (2)	Mitte des 3. Jahrh. — Kammer 54 in Santi Pietro e Marcellino.	
b) vor Herodes (3)	Mitte des 3. Jahrh. — Im Coemeterium maius.	
* c) mit den Hirten	Erste Hälfte des 4. Jahrh. — Coemeterium maius.	Die Erscheinung des Engels bei den Hirten geben die berühmten Basreliefs von Karthago
d) Huldigung vor dem Jesusknaben (12)	Anfang des 2. Jahrh. — Trennungsbogen der Cappella greca.	
* Der Kindermord	—	Ein Sarkophag und jüngere Elfenbeine und Mosaiken.
Taufe Christi (4)	Erste Hälfte des 2. Jahrh. — Verbindungstür der Kammer XY im Hypogäum der Lucina.	In der nachkonstantinischen Plastik häufiger.
* Verklärung	—	Ein Elfenbein des vierten Jahrhunderts und auch später sehr selten.

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
Passionsszenen:		
* Verspottung	Erste Hälfte des 2. Jahrh. — Passionskrypta des Prätextat.	
Einzug Jesu Fußwaschung Judaskuß Verhör vor Pilatus Dornenkrönung Kreuztragung	—	Nur in der nachkonstantinischen Plastik.
† Auferstehung	—	Symbolisch angedeutet auf nachkonstantinischen Skulpturen.
Wunder des Herrn:		
Heilung der Blutflüssigen (4)	Erste Hälfte des 2. Jahrh. — Passionskrypta des Prätextat.	In der Plastik öfter.
Heilung des Gichtbrüchigen (20)	Erste Hälfte des 2. Jahrh. — Decke des Schiffes der Cappella greca.	
Blindenheilung (7)	Erste Hälfte des 3. Jahrh. Cubic. III in Santa Domitilla.	
Heilung des Aussätzigen (3)	3. Jahrh. — ebenda	Sonst unbekannt.
Heilung des Besessenen (1)	Zweite Hälfte des 4. Jahrh. Mittleres Lunettenfeld des Monumentum arcuatum secundum in S. Ermete.	Kommt erst in sehr junger Zeit einige weiteremale vor.
Erweckung des Lazarus (50)	Anfang des 2. Jahrh. Trennungsbogen der Cappella greca.	
Erweckung von Jairi Töchterlein (1)	Anfang des 4. Jahrh. Cubiculum clarum von Santa Priscilla	Auch in der Skulptur sehr selten.
Mahl der Sieben (4)	Zweite Hälfte des 2. Jahrh. Sakramentskapelle A3.	
Speisung der Menge = Brotvermehrung (30)	Erste Hälfte des 3. Jahrh. Frontispiz des rechten Arcosols in Kammer III von Santa Domitilla.	

Gegenstand (Zahl der römischen Bilder)	Zeit und Stätte des ältesten römischen Gemäldes	Bemerkungen
Wunder zu Kana (3)	Erste Hälfte des 3. Jahrh. — Lunette des rechten Arcosols in der Doppelkammer in Santi Pietro e Marcellino.	Skulptur öfter.
Christus und die Samariterin (2?)	Ende des 2. Jahrh. — Eingangswand der Sakramentskapelle A3.	Sehr zweifelhaft. In der Skulptur nicht selten.
Parabel von den Jungfrauen (2)	Erste Hälfte des 4. Jahrh. Arcosollunette des Cubic. III im Coemeterium maius	Fresko der Cajennekropolis; sonst unbekannt.
Maiestas Domini (11)	Sämtlich viertes Jahrhundert.	In der Skulptur ꝛc. häufig.

A. Alttestamentliche Bilder.

§ 147. Adam und Eva. Die Protoplasten waren gleichsam das verbildlichte *οὐδεὶς ἀθάνατος* der altchristlichen Kunst, etwa im Sinne jener metrischen Grabschrift der 27jährigen Agape in S. Priscilla, wo es heißt:

DIXIT ET HOC PATER OMNIPOTENS CVM pelleret Adam:
DE TERRA SVMPTVS TERRAE TRADERIS HVmandus
SIC NOBIS SITA FILIA EsT AGAPE CHRISTumque secuta
BIS DENOS SEPTEMQVE ANNOS E MEnSA resurget
HAEC ILLI PER CHRISTVM FVERAT SIC plena senectus.[1]

Die Darstellung[2] nimmt in weitaus den meisten Fällen die Tatsache des Sündenfalls zum Gegenstande, und zwar zeigt das typische Bild die nackten Stammeltern symmetrisch und ziemlich steif zu Seiten eines Baumes stehend, an dem in vielen Fällen die Schlange emporringelt. Der Paradiesesbaum[3] erhebt sich aus räumlichen Gründen selten über die ihn flankierenden Personen

[1] IVR II p. XXX.

[2] Fürs Allgemeine vgl. A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christl. Altertums. Wolfenbüttel 1893, der für eine Reihe nichtsepulkraler Bilder dekorativen Charakter annimmt, und Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst. Stuttgart 1903.

[3] Fresken (vgl. Wilpert, Malereien § 95) zeigen regelmäßig den Apfel, Skulpturen häufig den Feigenbaum.

hinaus. Diese erscheinen schriftgemäß stets nackt, höchstens die Scham vermittelst Feigenblatts oder Perizoma von Laub bedeckend. Letzteres gilt beispielsweise von der ältesten Darstellung (2. Jahrh.) in der S. Gennarokatakombe zu Neapel, wo Adam in lebendiger, klassischer Pose auf die den Apfel kostende Eva deutet, als weise er jede Schuld von sich. Bei der Mehrzahl der Monumente — darunter ca. 50 Sarkophagbilder — kehren zwei Momente immer wieder, das Greifen nach der Frucht und die Bedeckung der Blöße; ersteres ist das ältere. Ältere Fresken zeigen Adam oder Eva nach dem Apfel greifend, jüngere beide ihre Scham mit beiden Händen bedeckend und nur einmal (in S. Domitilla) das in der Plastik beliebte und auf Goldgläsern ständige Schema: Adam zur Linken und Eva rechts vom Baume, von dem die Schlange sich ihr zuwendet, beide mit der Linken die Scham bedeckend, mit der Rechten die Frucht greifend. In nur wenigen Beispielen wird Gott als bärtiger Alter in die Szene eingeführt,[1] häufiger Christus zwischen den Protoplasten und ihnen ein Lamm und Garben reichend.[2] Als Verkörperung des oben zitierten Grab-Epigramms erscheint diese Szene in unmittelbarem Anschluß an die Schöpfung — letztere überaus selten für die sepulkrale Kunst — auf einem Sarkophag des Lateranmuseums.[3] Diese Bilder mit ihrem deutlichen Hinweis auf die Errettung zum neuen Paradiese sind erst vom vierten Jahrhundert ab nachweisbar; der Malerei fehlen sie gänzlich. Die jüngere Sarkophagplastik etwa vom fünften Jahrhundert ab brachte dann, beeinflußt von der Kirchenmalerei, größeren Wechsel der Darstellung, ja ganze Cyklen. So sieht man auf einem Sarkophage in S. Ambrogio zu Mailand erst Adam allein, dann den Sündenfall, Adam bei der Arbeit, endlich Eva sich einen Dorn ziehend.[4]



Fig. 119. Die Protoplasten. (Gemme im Brit. Mus.)

[1] Garr. tav. 318, 1; 381, 6.

[2] Ebenda 310, 1; 313, 4; 365, 1 (= Führer, Sic. Sott. Taf. XII); 381, 5 u. 6; 396, 3 u. 4. Es reihen sich solche Skulpturen an, welche Lamm und Ährenbündel zu Seiten der Protoplasten ohne Christus zeigen.

[3] Bull. 1865, 68 ff. Garr. tav. 365, 2 (= Kraus RS Taf. VII.)

[4] Allegranza, Monum. crist. di Milano tav. 5 f.

Auch die Vertreibung der Protoplasten findet sich auf Skulpturen des fünften Jahrhunderts.[1] Leider fehlen noch jede Anhaltspunkte von entsprechenden byzantinischen Denkmälern, um die Brücke zu jenen interessanten Cyklen zu schlagen, welche wir beispielsweise am berühmten Darmstädter Elfenbeinkästchen und auf mittelalterlichen Denkmälern bewundern.[2]

Ein altes merkwürdiges Gemälde des ersten Menschenpaares birgt noch die Nekropolis zu El-Kargeh in der großen Oase Libyens. Wir erblicken dort unter den Bildern einer Grabkuppel,[3] wie die Beischrift sagt, *ΑΔΑΜ* und *ΖΩΗ* in einem üppigen Garten, der links an einer rechteckigen geschlossenen Tür endigt, welcher sie scheinbar nach links zuschreiten. Leider ist die Figur des Adam im oberen Teil sehr zerstört, doch scheint seine Rechte zur Tür zu weisen. Damit wäre meine frühere Annahme einer Szene vor dem Sündenfalle vielleicht hinfällig und im Gegenteil das Verlassen des Paradieses dargestellt, dem dann höchstens das Verschlossensein der Pforte entgegen ist.[4] In derselben Nekropolis zeigt ein jüngeres Bild Adam und Eva zu Seiten eines von der Schlange umwundenen Palmbaumes. Beide halten, der Versucherin lauschend, die Rechte ans Ohr, die Linke vor ihre Blöße.

§ 148. Kain und Abel, ihre Opfergaben dem Dreieinigen darbietend und durch die Gestalt Christi mit der Sündenfallszene verbunden, zeigt ein Sarkophag aus dem Cömeterium der Lucina.[5] Weitere Beispiele[6] werfen kein neues Licht auf diese äußerst seltene Szene, in welcher den einen gemäß Ambrosius, De Abel et Cain I c. 2, Abel ein Vorbild der Kirche, Kain das der Synagoge wäre, anderen, zufolge Melito, ein Typ Christi bezw. der den Herrn tötenden Juden. In der cömeterialen Malerei fehlt diese Darstellung, abgesehen vielleicht von einem (nicht erhaltenen) musivischen Bilde im Mausoleum der Constanza.[7] Abel als Prototyp des

[1] Bottari, Sculture tav. 126. Bull. 1871, 87.

[2] Hierüber H. Graeven in der Zeitschrift L'arte II fasc. VIII X. Roma 1899.

[3] Kapelle E des Grundrisses Seite 172. Zur Gesamtkomposition vgl. S. 291.

[4] de Bock, Matériaux pl. XII.

[5] Aringhi, Roma Subt. I 427. — Siehe auch die erste Szene des § 193 abgebildeten Sarkophags aus dem gleichen Cömeterium.

[6] A. a. O. II 167; Millin, Midi de la France pl. LXVIII.

[7] Garr. tav. 204.

eucharistischen Opfers ist aber erst ein Vorwurf der jüngeren Kunstübung und tritt uns erstmalig auf einem noch zu besprechenden ravennatischen Mosaik entgegen; der ältesten Kunst dient als solches Vorbild vielmehr zuweilen die § 150 erörterte Gruppe.

§ 149. Noe in der Arche. Eines der beliebtesten Paradigmen des sepulkralen Cyklus führt eine meist jugendliche Gestalt von der Art eines Orans in einem Kasten vor: die eigenartige Darstellung Noes, den Gebete und Väter als Symbol der Rettung feierten. In der Regel erblickt man den zweiten Stammvater unseres Geschlechtes en face in ungegürteter Tunika mitten in jener viereckigen, einigemal mit Stützen versehenen und gewöhnlich schwimmenden κιβωτός, an welcher sich wohl auch Andeutungen von Schloß oder Deckel finden. Die Friedenstaube (Genes. 8, 11) fliegt von einer oder symmetrisch von beiden Seiten auf Noe zu. Das hier abgebildete Fresko aus der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus erweist, wie stark in einzelnen Fällen das symbolische Moment jede historische Reminiszenz verdrängte. Es ist zudem eines jener von Wilpert herausgegriffenen Beispiele, an denen der Meister zeigte, welches Vertrauen gelegentlich ältere Kopisten verdienen. Denn im vatikanischen Bildercodex Ciacconios (siehe § 6) wurde dieses Fresko in die Szene verwandelt, wie Gottes Engel dem Papste Marcellus bei der Predigt die Worte zuflüstert![1]



Fig. 120. Noe in der Arche. (Cöm. SS. Petri et Marcellini.)

Man kann nicht ohne weiteres die Kastenform der Arche von jenen heidnischen Denkmälern ableiten, welche die ins Meer gesetzte

[1] J. Wilpert, Die Katakombengemälde 22 f.; derselbe handelt „Malereien“ § 98 von der Gesamtheit der Noebilder. Zahlreiche Sarkophage bei Garr. vol. V; hier sind die bärtigen Bilder Noes nicht immer gesichert; unzweifelhaft bärtig erscheint er aber auf einem Goldglase, vgl. Vopel, Die altchr. Goldgläser Nr. 172, 7.

Danaë mit ihrem Sohne Perseus wiedergeben; auch kommen die Noemünzen des phrygischen Apameia (Ἀπάμεια ἡ κιβωτός) nur in so weit in betracht, als sie vielleicht synkretistisch beeinflußt sind; sie stammen aus verhältnismäßig später Zeit (Septimius Severus) und einer stark von jüdischen Kolonien durchsetzten Gegend. Das nebenstehend gebotene Exemplar zeigt NΩE mit einer Frau in einem schwimmenden überdachten Kasten, auf dem ein Vogel sitzt, während die Taube mit dem Zweige von links naht. Links neben der Arche ist das Paar in ganzer Figur und mit erhobener Hand wiederholt.[1]



Fig. 121. Noemünze von Apamea.

Höchst selten sind jene Bilder, in denen Noe von weiteren Personen begleitet ist. Ein solches fällt in der mehrfach genannten Grabkapelle E zu El-Kargeh durch seine Position gegenüber dem Eingang sofort ins Auge. Genau über der Mitte des Nordbogens sieht man ein Schiff, dessen Schnäbel nach altägyptischer Manier oben zusammenlaufen. Es führt zwei ziemlich hohe Kojen und ein großes primitives Steuer. In der Arche stehen zwei Personen. *NOE* liest man über dem Kopfe derjenigen, welche am Vorderteil herauslehnt und der eine schön gezeichnete große Taube den Palmzweig zuträgt. Eine weitere allem Anscheine nach männliche Gestalt, bedeutend kleiner, schreitet eben aus oder neben der hinteren Koje hervor; etwas über ihrem Kopfe das Wort *KIBOTOC*, Arche; es handelt sich wohl um den Steuermann. Zu diesem älteren Gemälde, das wesentlich von der üblichen Schablone abweicht, gesellt sich ein jüngeres in der gleichen Totenstadt. Auf dem S. 310 skizzierten Kuppelfresko ist in der *NOA* überschriebenen Gruppe aus den geschweiften Enden der Nilbarke mit Mastbaum eine architektonische Bedachung geworden, so wie sie Fig. 122 zeigt. Der bärtige Noe, in eine durch den Clavus T ausgezeichnete Tunika gehüllt, streckt einer links nahenden Taube die Rechte entgegen, unterhalb deren man den kleiner gehaltenen Steuermann erblickt. Seine Gattin und fünf weitere Personen haben die Hände im Gebetsgestus vor der Brust erhoben. Nur

[1] Numismatic-Chronicle, London 1866, 198 ff. Vgl. G. Weber, Dinair, Célènes, Apamée Cibotos. Besançon 1892.



Fig. 122. Gemälde der Oasennekropolis.

ein Denkmal noch weist eine derartige Erweiterung der Darstellung auf, der bekannte altchristliche Sarkophag zu Trier.[1] Die sepulkrale Bedeutung des Noebildes bricht deutlich durch, wenn statt des Patriarchen der Verstorbene in der Arche erscheint, so z. B. eine weibliche Figur auf dem Sarkophage Garr. tav. 301, 2.

§ 150. Abrahams Opfer. Den verfolgten Vätern haben oft genug jene Vorbilder vorgeschwebt, mit welchen die makkabäische Mutter ihren Söhnen Trost und Hoffnung zum Martyrium entfachte (IV Makk. 18, 11—13), nämlich der Hinweis auf Abels und Abrahams Opfer, Joseph, Phineas, die babylonischen Jünglinge, Daniel. In dieser auf die endliche Rettung zielenden Symbolik gingen die meisten derartigen Beispiele in die altchristliche Kunst über. Nur Abrahams Opfer erhielt noch eine zweite, auf den Opfertod Christi hinweisende Bedeutung, welche aber die andere nie ganz ausschloß. Daß der Gedanke an Genesis 22, 11: non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam ursprünglich vorwog, möchte man aus den Gebetsformularien, namentlich der commendatio animae schließen, sowie insbesondere grade aus einer der ältesten Darstellungen des Sujets in der Sakramentskapelle A3[2]. Sie stammt aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts und weicht gänzlich vom sonst üblichen

[1] F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier Nr. 373.

[2] Siehe Schema S. 289. Für die Abrahambilder kommen vor allem Wilperts Untersuchungen RQS 1887, 126—160 sowie „Malereien" § 99 in betracht: am ersteren Orte Zusammenstellung der wichtigsten Denkmäler nach de Rossi, Garrucci usf.; siehe auch unsere Abbildung der Schale aus Podgoritza im Abschnitte über die Goldgläser sowie ebenda das letzte der kleinen Medaillons der Glasschale aus der Sammlung Disch. Eine orientalische Lampe im Museum des Campo Santo RQS 1904, 21 ff. ist infolge eigenartiger Szenerie bemerkenswert.

Schema ab. Charakteristisch ist dabei das Hervortreten des symbolischen Elements gegenüber dem historischen Gedanken, indem Abraham und Isaak als Oranten erscheinen und nur durch Anfügung des Widders und Holzbündels erkennbar sind. Liegt hier schon der Gedanke an die glückliche Errettung der Seele für den Himmel nahe, so ergibt er sich ganz unzweifelhaft aus zwei von Wilpert entdeckten Darstellungen in der Domitillakatakombe.[1] Dort sieht man in einem Falle neben dem opfernden Patriarchen eine Taube, im anderen rechts und links eine Taube mit dem Friedenszweig, das Symbol der geretteten, IN PACE lebenden Seele. Alle übrigen Darstellungen — im ganzen über 100 — führen ohne solche erklärende Symbolik mitten in die Handlung. Abraham, zuweilen bärtig, bekleidet mit Tunika (und Pallium), faßt seinen Sohn am Haupte, während die Rechte das Schlachtmesser schwingt. Isaak in kurzer Tunika oder Exomis steht entweder rechts von ihm aufrecht, oder kniet, oder trägt die Holzbürde; auf dem nebenstehenden Altar flackert ein Feuer; selten fehlt der Widder und die aus den Wolken reichende Hand Gottes. Zuweilen, z. B. auf dem an anderer Stelle abgebildeten Bassussarkophag, tritt in den freien Hintergrund noch eine Füllfigur aus rein ästhetischen Gründen. Wie dieses Denkmal, so acceptieren die meisten übrigen die klassische Form heidnischer Opferaltäre, doch muß eine so durchgehende Kopie der Antike, wie die einer Trierer Glasschale mit der Umschrift vivas in Deo, als Ausnahme bezeichnet werden. (Fig. 123.) Die soteriologische Bedeutung des Patriarchenopfers gipfelte für den Christen in dessen Beziehung zum Kreuzesopfer, eine Beziehung, die frühzeitig schon von den Vätern und Kirchenschriftstellern herausgehoben wurde, die z. B. in der Darstellung Tertullians, Adversus Iud. 10, 13 direkt an die Katakombenbilder erinnert. Die Komposition einer Reihe von Denkmälern rückt diesen Typus und Antitypus in klares Licht. So jener schöne Sarkophag aus S. Paul (jetzt Laterannuseum), wo das Opfer Abrahams und Pilatus zu Gericht sitzend



Fig. 123. Trierer Schale.

[1] RQS 1887 Tafel V—VI.

miteinander verbunden sind, in deutlichem Hinweis aber die Hauptfigur, Christus, fehlt;[1] so, wenn auf einem Goldglase Abraham Haltung und Aussehen der mehrmals wiederholten Christusfigur annimmt,[2] oder auf einem Sarkophage zu S. Maximin in Marseille die Szene in diejenige der Brotvermehrung hineingezogen ist.[3] Schließlich sei noch einer höchst seltenen Auffassung der Szene aus jüngerer Zeit gedacht. Eine Devotionsmedaille des 5. oder 6. Jahrh. zeigt einen Mann mit seinem Knaben ein Märtyrergrab besuchend und mit der Rechten einen becherartigen Gegenstand gegen die Gruft haltend; Revers: Abrahams Opfer. De Rossi sieht darin einen Hinweis auf die Opferung des Kindes zum Dienste Gottes,[4] eine Weihe, wie sie die schöne Phrase nutricatus Deo Cristo marturibus (Mus. Lat. VIII 11) ausspricht.

Im Gegensatz zur römischen Praxis führen syro-ägyptische Beispiele -- die beiden Pyxiden in Berlin und Bologna sowie ein Knochenstück im Berliner Kaiser Friedrich-Museum — Isaak nackt vor.[5] Zweifelhaft ist, ob er auf dem älteren Fresko der Oasennekropolis nackt erscheint; im jüngeren Cyklus ist dies nicht der Fall.[6]

Als Unikum, vielleicht für die ganze Kunstübung des christlichen Altertums, hat eine Darstellung Rebekkas, wie sie am Brunnen mit dem Gesandten Abrahams zusammentrifft (1. Mos. 24), zu gelten. Sie bildet eine Szene des Freskencyklus der eben erwähnten Oasennekropolis. *PEHBEKA* schreitet mit zwei am Schulterjoch getragenen Wasserkrügen einem zweitürigen Gebäude zu, neben dem ein Baum steht. Sie hat den links sichtbaren einfachen Ziehbrunnen eben verlassen und wendet den Kopf nach links dem Manne zu, der ihr, zwei Kamele am Halfter führend, naht. Hinter den Kamelen schreitet der Treiber.

§ 151. Auch den Durchgang durchs Rote Meer wird man gemäß den Gebetsvorlagen zunächst symbolisch, als Bild wunder-

[1] Garr. tav. 358, 3. Vgl. auch 323, 4 u. 324.
[2] Vopel a. a. O. Nr. 171, 2.
[3] Garr. tav. 352, 2 (Deckel).
[4] Bull. 1869, 49 ff.
[5] Strzygowski, Koptische Kunst S. 106, vgl. die Miniatur in desselben Byzant. Denkmäler I Tafel IV 2.
[6] de Bock, Matériaux pl. IX bezw. XIII.

barer Rettung auszulegen haben, wenngleich gerade dieses seiner Natur nach figurenreiche Paradigma eine kräftigere historische Auffassung nahelegte. Eine solche kennzeichnet jedenfalls das einzige sepulkrale Fresko dieses Vorwurfs, nämlich das Kuppelbild in jenem öfter erwähnten libyschen Mausoleum. Die reiche Komposition nimmt fast die ganze obere Zone in Anspruch (Schema S. 291). „Etwa vierzig Personen ziehen im Panorama vorüber, darunter Reiter und Treiber, im Osten Moses und die Israeliten, im Westen ihnen folgend Pharao mit seinen Kriegern. Dort, wo der Entwicklungspunkt des centralen Weintraubengeheges liegt, stoßen beide Gruppen aufeinander. Der vorderste des ganzen Zuges ist *MOYCHC*; er schreitet rüstig vor, gestützt auf die virga dei in manu sua (Exod. II, 4, 20); seinen weißen Chiton zeichnen runde Clavi aus; er nähert sich einem fruchtbeladenen Baume, welcher das Rundgemälde vom „großen Gebäude" abschließt. Sein nächster Begleiter ist sein Verwandter *IOΘOP*; dieser hat sich bereits neben einem anderen Wegsgenossen niedergelassen. Es folgen eine Frau mit Kind, Lastträger in Menge, Maultierreiter. Über den ersten Lastträgern liest man das Wort *ICPAHΛЄITAI*. Die Reihe der Verfolger eröffnet im SW ein Krieger mit Schild und phrygischer Mütze. Ihm folgen zwei Reiter mit roten Rundschilden und den Feldzeichen (Drachen). Über der phrygischen Mütze des ersten liest man Є*PYΘPA* = *θάλασσα Ἐρυθρά*, das Rote Meer, das übrigens durch nichts kenntlich gemacht ist. Nun folgt eine Heeresabteilung, sieben Krieger mit Lanze und Schild und ihnen als mittlerer von drei Lanzenreitern der Herrscher von Ägypten *ΦAPAΩ* selbst. Er trägt wie sein berittenes Gefolge eine gelbe Mütze und ist mit purpurnem Chiton und grauem Mantel bekleidet. Den ganzen Zug des Pharao bezeichnen auf dem oben genannten schematischen Plane die Linien J K L."[1]

Ergibt sich ein Zusammenhang dieser Komposition mit dem durch Palmbäume von ihm getrennten palastartigen Bauwerk, an dem des Moses Weg endet, dann haben wir es zweifellos mit einer Illustration zu Exodus II 15, 17 zu tun: „Du wirst sie hinführen und pflanzen auf den Berg deines Erbes, in deine überfeste Wohnung, die du, o Herr, bereitet; es ist dein Heiligtum, o

[1] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 13 f.; de Bock, Matériaux pl. IX–XII.

Herr, das gefertigt deine Hände." Aber selbst dann würde ein symbolischer Beigeschmack nicht fehlen, falls meine Annahme, dieser durch die crux ansata gekennzeichneten Gottesburg habe der Maler das Hauptgebäude der Oasennekropole zugrunde gelegt, richtig ist.[1] Andeutungen eines Bauwerkes auf der Seite der geretteten Israeliten weisen übrigens auch einige der wenigen Sarkophage auf, welche in nachkonstantinischer Zeit die der sonstigen Sepulkralkunst fremde Szene verwerten. Die wichtigsten davon, aus Rom, Arles und Spalato,[2] zeigen links den Auszug der Truppen aus Pharaos Palast und die verfolgten Israeliten, in der Mitte den Untergang der feindlichen Mannen, rechts in ruhiger Haltung die



Fig. 124. Durchgang durchs rote Meer. Sarkophag zu Spalato.

Geretteten. Eine solche Darstellung ziert auch jenen Metzer Sarg, in dem Ludwig des Frommen Leiche ruhte;[3] sie kehrt auf den ältesten Mosaiken (S. Maria Maggiore) wieder. Einige dieser Sarkophage illustrieren den biblischen Bericht näherhin durch die dem Zuge der Juden voraneilende, das Tamburin schlagende Mirjam und durch die Feuersäule. Ein Sarkophag zu Arles gibt sogar das Wachtelwunder und die Audienz des Moses beim Pharao.[4]

§ 152. Die übrigen Mosesszenen zeigen den Führer des Volkes Gottes, wie er 1. am Horeb die Schuhe löst, 2. das Quellwunder wirkt, 3. das Gesetz empfängt.

Die erstgenannte (2. Mos. 3, 5) ist die seltenere. Der jugendliche mit Tunika und Pallium bekleidete Moses setzt den einen Fuß auf eine Erhöhung und greift mit den Händen nach den Sandalen; in der Höhe zuweilen die Hand Gottes. Wilpert rechnet die Szene

[1] A. a. O. 45 f. mit Abbildung.
[2] Garr. tav. 308 u. 309. Unsere Fig. 124 = 309, 1.
[3] Le Blant, Sarcoph. de la Gaule n. 14.
[4] Le Blant, Sarcoph. de la ville d'Arles n. 36.

zu jenen, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrücken wollen.[1] Jedenfalls ist darin keine genrehafte Darstellung zu erblicken, und man wird anderseits mit Kraus die Frage aufwerfen dürfen, ob nicht die Person des Moses wegen ihrer allgemein typischen Beziehung, ohne daß einzelne Sujets zu urgieren wären, vorgeführt wird „hauptsächlich in der Absicht, an der wunderbaren Führung und Rettung des Volkes Israel durch Moses die Gemeinde im Zeitalter der Trübsal und Verfolgung zu stärken und zu ermutigen".[2] Bezüglich der Symbolik von Mosis Quellwunder (2. Mos. 17, 6) haben in höchst bedeutsamer Weise die Monumente selbst jeden Zweifel gehoben, indem eine Reihe derselben es direkt oder indirekt zur Person Petri in Beziehungen bringt und damit die Lehre vom römischen Primat dokumentiert. Die Konzeption ist gewöhnlich folgende: Der aufrecht einem Felsen gegenüberstehende bezw. halb schreitende Moses in zuweilen mit Clavi verzierter Tunika berührt mit dem thaumaturgischen Stabe den Fels, aus dem sich zumeist Wasser ergießt. In manchen Fällen, namentlich auf Sarkophagen, erscheinen am Quelle kleinere Gestalten, mit beiden Händen das Naß auffangend. Die auf Petrus zielende Typik findet sich schon im ersten Korintherbrief 10, 4 verwertet, wenn der Völkerapostel in deutlichem Hinweis auf das Felswunder sagt: „und alle (unsere Väter) tranken denselben geistigen Trank, sie tranken nämlich aus dem geistigen Felsen, der ihnen folgte, und der Felsen war Christus." Die Denkmäler legen sie nahe, indem entweder die Figur des Moses ausdrücklich mit der Beischrift PETRVS versehen wird, so auf einigen Goldgläsern,[3] oder aber indem das Quellwunder in Parallele zu einer Petrusszene gesetzt wird. So liegt die typische Auffassung klar zutage, wenn auf Sarkophagen mit der Gegenüberstellung des Quellwunders und der Szene der Verleugnung Petri auch Petrus wiederholt den thaumaturgischen Stab trägt, ferner in Bekleidung und Gesichtsbildung ganz dem Moses gleicht.[4] Es darf jedoch nicht außer acht gelassen werden, daß alle diese den Primat Petri heraushebenden Monumente erst aus jüngerer Zeit stammen, die ursprüngliche Deutung

[1] Wilpert, Malereien § 112.

[2] RE II 430. Siehe unsere Abbildungen Fig. 87—89 und 81.

[3] Vopel 63.

[4] Wilpert, Prinzipienfragen 29; ebenda 23 ff., das Beste, was über Moses

also in irgendeiner Weise an die christliche Jenseitshoffnung derart angeknüpft haben wird, daß man auch hier in der glücklichen Errettung aus großer Not das entsprechende Symbol sah, vielleicht mit dem Nebengedanken ans refrigerium.

Auch der weiteren Szene der Gesetzesübergabe (2. Mos. 31, 18) liegt ein Parallelismus Moses=Petrus zugrunde. Martigny hat in ihr einen Protest gegen die gnostisch-manichäische Auffassung vom alten Gesetz, als vom Teufel, sehen wollen. Den Schlüssel bietet aber die ebenso häufige Szene der Gesetzesübergabe an Petrus (Dominus legem dat), von welcher § 182 kurz handelt. Auf Gemälden unbekannt, desto beliebter in der Plastik, zeigt der Künstler in der Regel den Moses, wie er in leicht schreitender Stellung die Gesetzestafel aus der über ihm sichtbaren Hand Gottes empfängt und damit zum Gesetzgeber und Primas seines Volkes wird. Auf diese seine Eigenschaft scheint auch die Rolle hinzuweisen, die er auf plastischen Darstellungen des Quellwunders in der freien Hand zu tragen pflegt[1] oder die in einem Goldglase neben seinem Haupte erscheint.[2]

Ein Bild der Bedrängung des Moses und des Aaron durch die Juden im rechten Bogenfeld eines Arcosols im Coemeterium maius zählt nach Wilpert zu den Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken.[3] Das Gemälde, für die Katakomben ein Unikum, gehört der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Weitere Mosesszenen kennt erst die Kunst der Musive, so einen ganzen Cyklus in der liberianischen Basilika.[4] Die angeblichen sepulkralen Bilder des die Tafeln zerschmetternden oder die Kundschafter entsendenden Moses gehen auf verunglückte Kopien, z. B. Bottari tav. 67; 161, 3 zurück. Das Schlangenwunder auf einem Goldglase (Garr. tav.

= Petrus geschrieben ist. Vgl. auch Wilpert, Malereien §§ 19 und 79 und hierzu A. Baumstarks Besprechung im Oriens christianus 1903, 538, wo ein einfacher Rettungstypus im Sinne des refrigerium nahegelegt wird.

[1] Z. B. Garr. tav. 314 ff. passim.

[2] Vopel 64

[3] Wilpert, Malereien § 107 S. 388 ff.

[4] Die Kundschafter mit der Traube waren ein beliebtes Muster für Terracottalämpchen, dagegen in der Plastik äußerst selten (Sarkophag im Museum zu Marseille Garr. tav. 332, 1). Vgl. RQS 1895, 131. Goldgläser zeigen sie nur einmal. Garr. tav. 172, 10.

171, 3), in dem man ein Gegenstück zur ehernen Schlange des Sabinatürreliefs zu sehen vermeinte,[1] wird dem Cyklus der Danielbilder einzureihen sein.

Schließlich gehört auch hierher jenes einzigartige Bild des Mannaregens, welches in einer Arkosolvolte von Santa Ciriaca der Szene der Verleugnung Petri gegenübersteht, während die Lunette die klugen und törichten Jungfrauen zu Seiten des Herrn zeigt. Abweichend vom heiligen Text wird das Manna von den Israeliten mit verhüllten Händen aufgefangen, wohl im Hinweis auf die eucharistische Seelenspeise, die der Christ so entgegennahm.[2] Eine entfernte Analogie zu dieser Szene erblicke ich auf dem synkretistischen Mahlbilde Fig. 102.

§ 153 David. Zu den Bildern, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele der Verstorbenen ausdrücken, rechnet Wilpert auch dasjenige des David mit der Schleuder. Obwohl Aringhi mehrere kannte, zeigt heute nur mehr ein Katakombenfresko, ein Deckengemälde des Cub. III in S. Domitilla, den jugendlichen Helden in purpurgezierter tunica exomis, die Schleuder in der Rechten.[3] Die Identifikation ermöglichen einige wenige Werke der Plastik, gallische Sarkophage,[4] eine Szene der Lipsanothek von Brescia und Miniaturen, z. B. ein Bild im Cod. ms. graec. 17 der Markusbibliothek (10. Jahrh.) sowie der Cyklus zu Bawit.

§ 154. Eliä Himmelfahrt, in welcher das Mittelalter die Auffahrt des Herrn vorgebildet sah, galt gemäß älteren Gebetstypen, namentlich der commendatio animae, als Vorbild der zur Seligkeit Eingehenden. Die Seltenheit der ziemlich schwierigen Darstellung hatte vielleicht ihren Grund in dem Unvermögen, sie ohne starke Anlehnung an antike Heliosbilder zu konzipieren. Elias in Tunika und Pallium hält mit der einen Hand die Zügel der vor ihm emporsteigenden Rosse (Quadriga) und überläßt dem hinter ihm stehenden Elisäus sein Pallium, welches dieser auf manchen Sarkophagen mit verhüllten Händen entgegennimmt.[5] In einigen Fällen war die Personifikation des Jordans, der seine Rechte gegen

[1] Popel 62 n. 5.
[2] Bull. 1863, 76; Wilpert, Malereien § 106.
[3] Ebda § 105.
[4] Le Blant, Les sarcophages chrét. de la Gaule p. 17, 35.
[5] Vgl. Wilpert, a. a. O. § 110.

das Viergespann erhebt, beigefügt, so bei dem Lunettenbild eines Arcosols in S. Domitilla (Cub. IV)[1] und u. a. auf einem vatikanischen Sarkophage im Louvre.[2]

§ 155. Auch im Jonascyklus liegt jener bildmäßige Reflex der Sehnsucht nach σωτηρία vor. Unter allen alttestamentlichen Paradigmen der urchristlichen Kunst spricht er neben der Vision des Ezechiel am klarsten das große Auferstehungsdogma aus, die ἐλπίς καὶ πίστις εἰς σαρκὸς ἀνάστασιν. Fresken, Reliefs, Goldgläser, Diptychen, Lampen und Gemmen bringen demgemäß die Geschichte der wunderbaren Errettung des Propheten, ein beliebtes Motiv auch im alten Gebetswesen. So

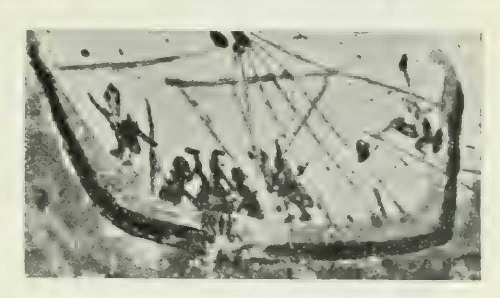


Fig. 125. Der Wurf ins Meer. (Fresko der großen Oase.)

heißt es an einer liturgisch anmutenden Stelle der apostolischen Konstitutionen (V 7): „Der den Jonas nach drei Tagen lebend und unversehrt aus dem Leibe des Meerungeheuers gezogen, die drei Knaben aus dem babylonischen Feuerofen, Daniel aus des Löwen Rachen, dieser wird nicht der Kraft ermangeln, uns zu erwecken. . . . Er ist's, welcher den vor vier Tagen gestorbenen Lazarus, des Jairus Tochter, der Witwe Sohn vom Tode erweckte, der selbst am dritten Tage erstand, als Sicherheit unserer Auferstehung. . . . Der den Gichtbrüchigen gesunden, die verdorrte Hand heilen machte und dem Blinden das von Geburt an fehlende Augenlicht durch Erde und Speichel gegeben, der wird auch uns erwecken. Der mit fünf Broten und zwei Fischen fünftausend gespeist und zwölf Körbe erübrigte, der Wasser in Wein verwandelte und aus des Fisches Maul den Stater für die Zinseinnehmer durch Petrus sandte, dieser wird auch die Toten auferwecken."

Die Jonasbilder datieren bis ins zweite Jahrhundert zurück. Es kommen, bald vereinzelt, bald zusammengelegt, vier verschiedene Szenen inbetracht: 1. der Wurf ins Meer, in der Regel kombiniert

[1] Wilpert, Katakombengemälde 33.
[2] Garr. tav. 324, 2. Vgl. auch 327, 3. 328, 2.

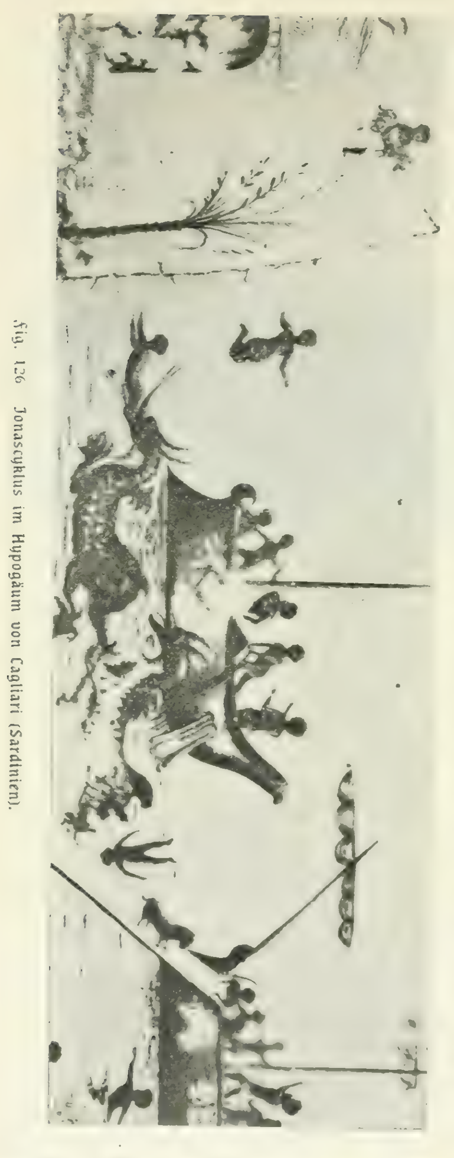


Fig. 126 Jonascyklus im Hypogäum von Cagliari (Sardinien).

mit der Verschlingung; 2. die Rettung bezw. Ausspeiung; 3. die Ruhe unter der grünenden Laube; 4. unter der verdorrten Laube oder unter freiem Himmel. Gemeinsam ist fast allen die Nacktheit des Propheten.[1] Auch der seepferdartige Typus des Untieres (Behemah, κῆτος, cetus) stimmt auf vielen Bildern überein; sein dickgeringelter, sich verjüngender Schweif erinnert im Verein mit dem dünnen Hals und den langen Ohren lebhaft an die Figur des Hippokampos der römischen und pompejianischen Malerei.

1. Der Meerwurf geschieht von einem Schiffe aus, das von Tiberboot und Nilbarke (Fig. 125) bis zur Galeere variiert. Gewöhnlich wirft einer aus der oft mehrköpfigen nackten Besatzung den Propheten direkt in den Rachen des Ungeheuers. Seltener ist der Akt des Verschlingens ohne Schiff, also allein dargestellt, z. B. auf einem Deckenbild der Kammer XII in Santi Pietro e Marcellino.[2] Unter der Bemannung des Schiffes

[1] Ausnahmen z. B. Garr. tav. 384, 2 396, 19.

[2] Für die Malereien vgl. Wilpert, Malereien § 102, fürs Allgemeine O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums Heft IV von Fickers Archäologischen

erscheinen zuweilen Oranten;[1] auf der Schale aus Podgoritza sind alle Insassen betend dargestellt, wohl im Sinne von Jon. 1, 5 f., wo vom Gebete um Errettung vom Sturm die Rede ist; zum Überfluß erscheint auf einigen Bildwerken noch die Personifikation des Windes.[2]

2. Die Ausspeiung oder Rettung an Land zeigt Jonas, wie er mit vorgestreckten Armen aus dem Rachen des Tieres herausfliegt. Wird das Land überhaupt angedeutet, so geschieht es in der verschiedensten Form, vom einfachen Felsen bis zum belebten und bebauten Strande. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Frontispiz des überaus plastischen Jonassarkophags aus dem vatikanischen Cömeterium (jetzt Lateranmuseum) sowie das Fig. 126 gebotene sardinische Fresko, wo zudem ganz abweichend Jonas kopfüber in weitem Bogen ins Wasser stürzt und dicht daneben das Meertier ans Schiff herankommt, während es links von neuem erscheint und den Propheten ausspeit. Bemerkenswert ist die reitende Figur über der Palme, die orantenartige Kniefigur, die Jonas unter der Staude vorstellen soll,[3] sowie rechts das Begleitschiff mit seiner eigenartigen Szenerie, die jedoch nicht symbolisch gewertet werden darf.

3. Jonas unter der Laube. Eine klassische Darstellung dieser Szene ziert den § 169 abgebildeten Sarkophag vom römischen Forum, ein Werk des vierten Jahrhunderts. Unter der aus Stämmchen gefertigten Laube, von welcher Blätter und Früchte herabhängen, erblickt man den Propheten in ruhender Lage, welche durch die über das Haupt geschlagene Rechte markiert wird. Links von ihm ist das Ungeheuer und ein Teil des Fahrzeuges sichtbar. Der Künstler hat also die Rettungsszene mit der der Ruhe, wie das häufig geschah, verschmolzen. Fehlt diese Szenenmischung, dann erblicken wir den Propheten in ähnlicher Stellung oder halb sitzend

Studien, Leipzig 1897. Ein sehr interessantes Jonasaltärchen aus Tarsos, jetzt im Metropolitan-Museum zu New-York, veröffentlichte W. Lowrie im American Journal of Archaeology 1901, 51.

[1] Z. B. Garr. tav. 385, 4. 397, 11 u. 12. 400, 10.

[2] A. a. O. 380, 4. 307, 1.

[3] Wenigstens scheint das aus einer neueren (stark retouchierten!) Aufnahme NB 1901, 64 hervorzugehen; vgl. de Rossi im Bull. 1892, 140 ff. — Überaus grotesk ist die Darstellung (Ausspeiung) einer Terracottaplatte aus Kairin, jetzt im Musée Lavigerie. Delattre, Musée L., table II 5.

unter der Laube, deren Frucht ihn beschattet und schützt (Jon. 4, 6) und die der Künstler gemäß der älteren Bibelversion als cucurbitis, Kürbispflanzung darstellte.[1] Mitunter vertritt ein Kürbiszweig



Fig. 127. Sarder des Brit. Museums.

bezw. -Baum mit überhängendem Äste die Laube.[2] Auf diese Weise hilft sich der Verfertiger der hier abgebildeten Gemme. In der Reihenfolge von links nach rechts sieht man darauf umrahmt von einem durch einen Stern getrennten Oliven- bezw. Kürbisast einen Orans zwischen zwei Lämmern,[3] den guten Hirten mit dem Lamm und zwei Schafen zu seinen Füßen, darunter zwei Fische; auf ihn fliegt eine Taube mit dem Ölzweig zu. Es folgt dann die Jonasszene: das geschweifte Ungeheuer, ein Schiff und der ruhende Prophet. Die Komposition illustriert gleichsam die Parformel: mögest du einst Ruhe in Gott finden, nicht anders, als wenn wir über dem ruhenden Jonas auf einer Arcosolwand der Cyriakakatakombe die Worte gemalt lesen: ZOSIMIANE · IN DEO VI(bas)[4] oder unter der Knabenbüste eines kleinen Sarkophags im Lateranmuseum den ruhenden Propheten erblicken.[5]

Ganz ausnahmsweise folgt die alte Kunst vielleicht einmal der seit Augustin und Hieronymus stärker ausgesprochenen Typik, die in Jonas das Bild Christi, und zwar der resurrectio sieht, wenn ein Goldglas den *ΙΧΘΥC* unter der Kürbisstaude ruhen läßt; man darf jedoch kaum in der Siebenzahl der Früchte eine besondere Symbolik, etwa zur ewigen Sabbatruhe der Seelen,

[1] In die Zeit nach der Kontroverse (cucurbitis — hedera) zwischen Hieronymus und Augustin über diese Übersetzung fallen einige Sarkophage mit Efeulauben. Beispiele Bull. 1866, 46 (Arles); Aringhi, Roma Subt. II 332 (Rom) sowie ein Exemplar im Museum von Algier. V. Schultze, Archäologie 171 neigt noch immer zu der Ansicht, als habe in einigen Fällen (Garr. tav. 6, 4. 22, 5) der Mythus des Endymion die Konzeption beeinflußt.

[2] Z. B. Garr. tav. 307, 1. 374, 4. 377, 1. 380, 4.

[3] Dalton, Catalogue p. 5 n. 25 hält die Tiere möglicherweise für Löwen, was dann auf Daniel herauskäme; doch ähneln sie sehr den übrigen Schafen.

[4] Bull. 1876 tav. VIII. Das Goldglas Garr. tav. 174, 8 zeigt die Szene der Verschlingung mit der Beischrift ZESES = *ζήσαις*.

[5] Garr. tav. 359, 1.

erkennen.[1] Dem Fisch über dem Schiffe auf einer der im sechsten Buche abgebildeten Glasmedaillons fehlt jede tiefere Bedeutung; er ist ein lediglich maritimes Attribut.

4. Unter der verdorrten Staude, welche gemäß den Endversen des Jonasbuches die göttliche Barmherzigkeit ins Gedächtnis ruft, pflegt der Prophet aufrecht sitzend mit angezogenem rechten und ausgestrecktem linken Bein dargestellt zu sein. Zuweilen sitzt er auch unter freiem Himmel.

Die bußfertigen Niniviten erscheinen ein einziges Mal neben der Szene 3 auf einem im Portikus der Basilika von S. Maria in Trastevere eingemauerten Sarkophagfragmente.[2]

§ 156. Ezechiels Vision. In ziemlich realistischer Auffassung erscheint die Belebung der Totengebeine (Ezech. 37) auf jener farbenreichen, einem heidnischen Aschengrab zu Köln entnommenen Glaskuppe des Britischen Museums.[3] Im Anschluß an zwei Jonasbilder erblickt man eine nach links gewandte jugendliche Figur in Tunika und Pallium (rote Clavi), mit der Rechten einen Stab über die blaugrüne Fläche senkend, auf welcher zerstreut ein Haupt, zwei Hände und zwei Beine liegen. Bäume schließen die Bildfläche ab. In etwas veränderter Form begegnet diese äußerst seltene Vision auch auf wenigen Sarkophagen der nachkonstantinischen Epoche.[4] Es liegen da ein oder mehrere nackte Körper, mitunter auch Köpfe am Boden, während ein bis zwei andere aufrecht stehen, also bereits erweckt gedacht sind. Der Prophet streckt in der oben beschriebenen Pose den thaumaturgischen Stab aus; neben ihm eine Begleitfigur, „die Hand des Herrn", die über ihn kam und ihn hinausführte aufs Totenfeld, wo Ezechiel die trostreichen Worte vernahm, in welchen sein Volk der Auferstehung versichert wird: „So spricht Gott der Herr: siehe, ich will eure Grabhügel auftun und euch, die ihr mein Volk seid, aus euren Gräbern herausführen und euch bringen in das Land Israel." (Ezech. 37, 12.)

§ 157. Die babylonischen Jünglinge, Ananias, Azarias, Misael, behaupten sich als Beispiele der Standhaftigkeit, göttlicher

[1] Garrucci verweist vol. III p. 135 auf Hilarius, Prol. in Psalm. 12 sowie Ps. 91, 9; vgl. seine Abbildung tav. 174, 4.

[2] Garr. tav. 396, 11.

[3] Dalton, Catalogue n. 628; gute Abbildung Garr. tav. 169, 1.

[4] Ebenda 312, 1. 318, 1. 372, 2. 376, 4. 398, 3

Hilfe und Errettung wie im altchristlichen Gebetswesen und der literarischen Überlieferung[1] ebenso auch in der Kunst. Es kommen zwei Szenen inbetracht:

1. Die Verweigerung der Anbetung (Dan. 3, 18). Gegenüber Nebukadnezar, der in Rüstung und darübergelegter Chlamys aufzutreten pflegt und in dem Paulin von Nola den Satan erkennen möchte, sieht man die drei Orientalen in phrygischem Gewande, nämlich gegürteter Tunika, Beinkleidern, leichter, oben geknüpfter Mantille und der charakteristischen *τιάρα*. Zwischen dem König und den in lebhafter Pose gedachten Hebräern ruht auf einer Säule das Standbild, meist eine Büste. Die Darstellung begegnet sowohl auf Cömeterialbildern als auf Sarkophagen, sogar auf Lampen. Einige der letzteren, afrikanischen Ursprungs, haben die Eigenart, den König sitzend und die Hebräer minder erregt vorzuführen (Fig. 128), was Anlaß zur Vermutung bot, ob hier nicht vielmehr an den protector zu denken ist, statt des persecutor, welcher miraculo salutis trium puerorum commotus atque mutatus ein Edikt zugunsten ihres Gottes erließ.[2]

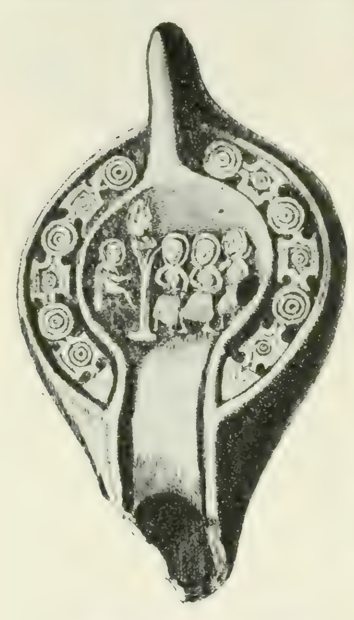


Fig. 128. Lampe aus Karthago.

2. Die Jünglinge im Feuerofen kommen, stets als Oranten gedacht, etwa zwanzigmal auf Sepulkralfresken vor, fast ebenso oft in der Sarkophagplastik, seltener auf Elfenbeinwerken usw.[3] Ihre

[1] Siehe Michel, Gebet und Bild 53 ff. Als Vorbild der Märtyrer schon im Clemensbrief c. 45.

[2] A. Toulotte, Le roi Nabuchodonosor sur les monuments africains. NB 1900, 113–119. Zur Abbildung vgl. Delattre, Musée Lavigerie p. 32.

[3] Siehe Wilpert, Malereien § 100; für die Sarkophage Garr. vol. V, wo eine Zeichnung der Chigiana hervorgehoben sei mit vier Personen in den Flammen, davon eine bärtig und nicht Orans, es ist das NB 1897 tav. V publizierte römische Fragment.

Kleidung wie sub 1. Der Ofen, zuweilen fehlend und durch Flammen ersetzt,[1] hat viereckige Form mit 1—4 Feueröffnungen. In einigen Fällen naht, Holz herbeischleppend oder die Glut schürend, ein Scherge. Es ragt entweder nur der Oberkörper der drei betenden Opfer in Frontstellung aus den Flammen heraus, wie es die Abbildung jenes in der Nähe der Prätertatkatakombe gefundenen Hirten-Sarkophages veranschaulicht, oder sie stehen in voller Figur sichtbar, wovon die alten Fresken der griechischen Kapelle ein Beispiel geben (Fig. 87). In etwas freierer Pose treten die jugendlichen Helden auf jenem im vorhergehenden § genannten Kölner Glase auf: der mittlere in Frontstellung, die andern nach außen gewandt, zudem ausnahmsweise nackt.[2] Elfenbeinwerke fügen als weiteres Detail den mit dem Kreuzstab die Glut löschenden Engel hinzu.[3] Dagegen schwebt eine Engelsgestalt über den Reliefs einiger Terracottalämpchen.[4] Nur selten spricht der Künstler den sepulkralen Gedanken klar aus, indem er z. B. die Friedenstaube herzufliegen läßt,[5] oder am deutlichsten auf der Lipsanothek zu Brescia[6] sowie vielleicht auf einem von Wilpert in der RQS 1889 Tafel VIII publizierten Bilde aus Santa Domitilla, indem er den Verstorbenen zwischen die jugendlichen Helden setzt, gleichsam als Illustration zur commendatio animae: libera Domine animam servi tui, sicut liberasti tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui.

§ 158. Auch Susanna zählt zu jenen Typen, welche glänzend den Beistand Gottes und die Errettung der Frommen illustrieren. Die Darstellung ist verhältnismäßig selten. Als früheste bezeichnet Wilpert jene im Schiff der Cappella greca. Es sind dort an den Seitenwänden drei Szenen aus der Geschichte der Jungfrau abgebildet: auf der rechten Wand der Überfall durch die Ältesten (Fig. 87), auf der linken die Anklage und die Errettung bezw. Danksagung. Doch gehören diese dem Anfang des zweiten Jahrh. zuzuschreibenden Fresken, was die Konzeption anbelangt, nicht zu

[1] Ein Fresko der Wüstennekropolis deutet ihn an durch die Inschrift ΚΑΜΙΝΟϹ über den Flammen.

[2] Dalton a. a. O., vielleicht auch die Patene n. 629.

[3] Buchdeckel zu Ravenna Garr. tav. 421. Westfälische Pyxis bei Hahn, Fünf Elfenbeingefäße, Hannover 1862 Tafel I 1, Garr. tav. 437.

[4] Ebenda 475, 7. RE II 78.

[5] Cubiculum 5 (Bosio) der Priscillakatakombe. [6] Garr. tav. 443.

den glücklichsten. Susanna als Orans beherrscht im ersten Felde die Komposition, links von ihr steht in ruhiger Haltung Daniel, rechts dicht hintereinander die beiden Richter. Die Anklageszene zeigt gemäß Dan. 34 f. die Ältesten, wie sie die Hände aufs Haupt der Beschuldigten legen und sie festhalten. Daneben durch einen Baum getrennt ein Mann und eine Frau als Oranten, offenbar Daniel und Susanna danksagend.[1] Diese cyklische Darstellung hat ein Analogon auf einem Sarkophage der Kathedrale von Gerona,[2] im übrigen pflegt sich die Kunst mit der Wiedergabe der Jungfrau zwischen den beiden Alten[3] oder allein[4] zu begnügen. Eine auf einem hochlehnigen Stuhle sitzende COYCANNA, wie sie im libyschen El-Kargeh nachgewiesen wurde, ist ein Unikum der Kunstübung;[5] ob man in der von Löwen flankierten Orans eines Elfenbeinkammes aus Achmim[6] Susanna oder Thekla zu sehen hat, ist zweifelhaft.

§ 159. Daniel, welchem Konstantin auf dem Forum von Ostrom eine Statue errichtete,[7] erscheint nicht nur als Richter in der Susannageschichte, sondern auch selbständig 1. in der Löwengrube, 2. als Drachentöter. Die erstgenannte Szene gehört zu den beliebteren der alten Kunst.

[1] Wilpert, Fractio panis 22 f. und Malereien § 101.

[2] Garr. tav. 377, 3. Vgl. auch die Lipsanothek von Brescia. — Bemerkenswert durch das Hinzutreten der in frühchristlicher Zeit sonst unbekannten Szene des Urteils Salomos ist der Schmuck eines 1894 in San Nazaro zu Mailand gefundenen Silberkastens, offenbar eines Behälters für Brandea mit fünf Reliefbildern (drei Jünglinge, flügelloser Engel mit Reisestab, Urteil Salomos, Urteil Daniels, die Magier, Christus — vor welchem Krüge und Brot — unter den Aposteln), vielleicht orientalischen Ursprungs und aus dem vierten Jahrhundert. Vgl. Gräven, Ein altchristlicher Silberkasten. Zeitschrift f. christl. Kunst 1899, Sp. 1–15.

[3] Ein 1845 von Perret (Catacombes I pl. 78) entdecktes Katakombengemälde läßt SVSANNA als Lamm zwischen zwei Wölfen erscheinen, von denen der eine die Beischrift SINIORES hat. Ob hier und in andern Fällen der Nebengedanke an die von Juden und Heiden verfolgte Kirche Platz greift, ist fraglich, wenngleich diese allegorische Deutung schon frühzeitig sich nachweisen läßt. Vgl. Hippolytus, In Daniel et Sus., ed. Fabric. p. 274.

[4] Siehe unsere Abbildung der Schale von Podgoritza, wo über der Orans die Worte SVSANNA DE FALSO CREMINE stehen. Bull. 1877. — Zweifelhaft erscheinen mir die vier von Vopel, Goldgläser 70 genannten Gläser.

[5] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 38 n. 11.

[6] Forrer, Die frühchristl. Altertümer von Achmim Panopolis Taf. XII.

[7] Eusebius, Vita Constantini IV 39.

1. Eine jugendliche, meist unbekleidete männliche Gestalt in Orantenhaltung steht en face zwischen zwei in der Regel ihr zugewandten Löwen, welche sitzen, seltener liegen oder stehen. Überaus zahlreich sind die Monumente, auf denen der Prophet so vorkommt.[1] Aber gerade das älteste Bild, ein Fresko der linken Wand der Flaviergalerie vom Ende des ersten Jahrh., weicht wesentlich von diesem Schema ab, indem der bekleidete Prophet auf einer Erhöhung steht, die Bestien gegen ihn emporspringen.[2] Die wenigen Bilder, die ihn bekleidet zeigen, bevorzugen phrygische Tracht, so u. a. ein Fresko von S. Gennaro zu Neapel und der im vorigen § erwähnte Kamm aus Achmim. Dagegen erblickt man auf einem Fresko des Cömeterium der Vigna Cassia zu Syrakus den Propheten in langem, bis an die Kniee reichendem Lendenschurz und ohne Kopfbedeckung. Auch die Fresken von El-Kargeh gehören zu den Ausnahmen und deuten zudem die Grube an. In einem Falle sieht man den mit Ärmeltunika bekleideten Oranten zwischen zwei Tieren in einem scharfumgrenzten Raume mit der Überschrift: *ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΛΑΚΚΩ*, während das jüngere Kuppelbild *ΤΑΝΙΗΛ* in einer gemauerten eckigen Grube in überaus eleganter Pose vorführt. Seinen rosafarbenen Leib deckt eine weiße ärmellose Tunika, die Hände sind vor der Brust nach außen geöffnet, ein Bild unerschütterlichen Vertrauens auf göttliche Hilfe; er allein von allen Figuren ist durch den Nimbus ausgezeichnet.[3]

Einige Sarkophage fügen den Danielbildern noch die Habakukepisode bei, so eines aus S. Paul (im Lateran), wo Habakuk auf den Kopf der Löwen einen Korb mit Brot placiert, ein anderer zu Brescia, wo die Hand Gottes den Speisezuträger bei den Haaren durch die Luft hinzieht.[4]

[1] Siehe die Zusammenstellung bei Kraus RE I 342 f. und unsere Abbildungen im Abschnitt über die Goldgläser und Textilien. [2] Wilpert, Malereien § 97.

[3] Kaufmann a. a. O. 33 f. u. 51. Das Danielfresko der Katakombe bei Alexandrien ist leider zerstört. Vgl. Bull. 1865, 60. Die von Strzygowski „Kleinasien" S. 68 abgebildeten Skulpturen von Tschardagh-Kjöi stellen wohl eher einen Märtyrer als Daniel dar. Dagegen wurde aus den spärlichen Ruinen von Kherbet Madjuba in der Region von Sitifis das Fragment eines Tabernakelbodens (tegurium) gerettet mit einem jugendlichen bekleideten Orans zwischen zwei Löwen und der Überschrift DANIEL IN LACV LEONVm. Siehe Bull. 1891, 67—72.

[4] Garr. tav. 323, 2; Daniel und Habakuk waren auch auf Gürtelschnallen der merovingischen Zeit sehr beliebt.

2. Die Drachenvergiftung ist auf Fresken unbekannt, dagegen häufiger auf Sarkophagen und Goldgläsern nachgewiesen. Ein Londoner Glasboden gibt folgende Szene wieder: Der jugendliche, in Tunika und Chlamys auftretende Prophet reicht mit beiden Händen dem aus einer Höhle sich emporringelnden Tiere den runden Kuchen. Hinter Daniel eine jugendliche Gestalt in Tunika und Pallium, ausgezeichnet durch den Nimbus und den thaumaturgischen Stab: Christus, der das Wunder wirkt.[1] Auch die Sarkophage zeigen Daniel meist in Begleitung einer weiteren Person.[2] In nicht übler Auffassung läßt der Meister eines solchen aus dem vatikanischen Cömeterium die Schlange sich an einer Palme emporwinden und Daniel über die Flammen des Opferaltars hinweg ihr das Gift reichen.[3]

Die Symbolik ergibt sich aus der Zusammenfassung mit Christus: Macht und Hilfe des Herrn.

§ 160. Tobias. War in der Vorhalle der Basilika von Nola, wie Paulinus (Poem. XXVIII 25) berichtet, der ältere Tobias dargestellt, so in der sepulkralen Kunst ausschließlich der jüngere, bald mit dem Fisch, den er aus dem Wasser zieht, am Schwanz trägt oder dem er ins Maul greift, bald mit dem Hund, in dessen Begleitung er die Eingeweide des Tieres mitführt. Am drastischsten wirkt die Fischoperation auf einem Sarkophage von Le Mas d'Aire.[4] Sowohl die wenigen Beispiele aus der Katakombenmalerei[5] als die der Plastik und einige Goldgläser u. dgl. zeigen Tobias in der Regel bekleidet. Die Szene soll nach Kraus „die Allmacht und Güte Gottes zur Aufrichtung der Gemeinde nahebringen; möglich, daß eine gewisse Beziehung auf den Ichthys unterläuft".[6] Es ist nicht zu vergessen, daß es sich in einzelnen Fällen um rein genrehafte Szenen aus dem Fischer- und maritimen Leben handeln kann, wie das z. B. aus der Staffage des großen lateranensischen Jonassarkophages evident hervorleuchtet.[7]

[1] Dalton, Catalogue n. 619 plate XXIX (Garr. tav. 173, 14); andere Beispiele Vopel, Goldgläser 67 n. 12.

[2] Beispiele Garr. tav. 319 f.

[3] Aringhi, Roma Subt. I 289.

[4] Garr. tav. 301, 3.

[5] Wilpert, Malereien § 104.

[6] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 148.

[7] Garr. tav. 307, 1.

§ 161. Job. Der Dulder sitzt auf einem Erdhaufen oder Fels, gekleidet in die ärmliche, enggegürtete tunica exomis, das eine Bein etwas höher stellend und den Arm aufstützend. So kennen ihn die Gemälde,[1] während die Sarkophage und übrigen Denkmäler das Thema zuweilen erweitern durch Hinzufügung der Gattin. Im Frontispiz des leider verlorenen Neußer Kästchens (4. Jahrh.) sah man Job auf dem Erdhaufen und ihm gegenüber eine weibliche Figur, welche dem Unglücklichen ein mit Kreuzkerbe versehenes Brot hinreicht, darüber die Worte IOB BLASTEMA = blasphemat.[2] Dieselbe Szene kehrt auf dem Bassussarkophag wieder; hier ist im Hintergrunde zwischen beiden noch eine männliche Füllfigur sichtbar, die keine besondere Deutung beansprucht.[3] Anderwärts erscheinen auch noch einige Freunde, z. B. auf einem fragmentierten Sarkophag aus Brescia.[4] Ein bartloser Jüngling nimmt an der Szene eines lateranensischen Sarkophags teil, wo zudem Job ein Faldistorium mit Schemel zur Verfügung steht.[5] Was die Deutung der Szene angeht, so legt sie die Schrift dem Propheten selbst in den Mund mit den Worten Job 19, 25: scio quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum. Seine Rettung aus so viel Trübsal und der unvergleichliche Lohn aber bot Anlaß zur Bitte der commendatio animae: libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Iob de passionibus.

§ 162. Isaias. Nur zweimal nachgewiesen ist die apokryphe Geschichte vom Martyrium des Isaias. Auf dem Segment eines von Garrucci veröffentlichten Goldglases[6] wird ein nackter aufrechtstehender Orans von zwei Personen vermittels einer sehr breiten Säge zerteilt, und das Blut strömt herab. Ein Fresko der Oasennekropolis zu El-Kargeh zeigt dagegen den Propheten sitzend und mit herabhängenden Armen. Er ist gleichfalls nackt. Über seinem Haupte liest man *IHCAIAC*: das erste *I* verschwindet in einer der vom Kuppelloch auslaufenden Schmutzlinien. Rechts und links

[1] Wilpert, Malereien § 103. Ein Gemälde in der Katakombe ad duas Lauros hat die Besonderheit, daß Jobs Weib an einem Stabe eine runde Brezel (ciambella) darreicht.

[2] Bonner Jahrbücher 1878 Taf. IV.

[3] de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 36.

[4] Garr. tav. 323, 3.

[5] Unsere Abb. § 193; vgl. Le Blant, Les sarcophages de la Gaule p. 17.

[6] Civiltà cattolica I 692; Garr. tav. 171, 3.

handhaben die Henker eine schmale Säge.[1] Neben diesen Bildern ist der alten Kunst nur die ebenso seltene „prophetische Vision" der Geburt des Erlösers bekannt, worauf wir weiter unten zurückkommen. Auch das Malerbuch vom Berge Athos kennt nur diese beiden Szenen. Jedoch ist in der griechischen Kunstübung die Szene des Martyriums weiter ausgedacht und ausgeschmückt: der Prophet ist an einen Baum gebunden, Manasses und Gefolge präsidieren der Exekution usf. Ein übermaltes Fresko der alexandrinischen Katakombe stellt Isaias als Einzelfigur dar.



Fig. 129. Martyrium des Isaias. (El-Kargeh.)

§ 163. Jeremias. Auch ein sehr merkwürdiges, leider stark verdorbenes Bild dieses Propheten hat die Kunst der Wüste überliefert. Eine fast unkenntliche, aber durch die Inschrift *ἰεPHμIAC* doch wohl gesicherte Figur steht am Fuße eines Gebäudes, das als *IЄροΥCΑΛΗΜ* gekennzeichnet ist. Der tempelartige dreitorige Bau ist mit Girlanden geschmückt. Mit der Rampe oder Treppe, die zu ihm emporführt, erinnert er an zahlreiche Vorbilder der altchristlichen Kunst. Die Darstellung an sich in Verbindung mit Jeremias ist freilich der abendländischen Übung fremd geblieben. Vielleicht haben wir hier aber einen Vorläufer der Athoskunst, in deren Kanon der Prophet neben der bekannten „Sumpfszene" auch bei der Eroberung Jerusalems zugleich mit Baruch neben der Stadt erscheint und diese beweint.[2]

B. Neutestamentliche Bilder. (Der christologische Cyklus.)

In der älteren Kunst dominieren weitaus die aus dem Alten Testament entnommenen Typen. Wir haben gesehen, daß ihre Auswahl im wesentlichen sich aus dem Bestreben ableiten läßt, die göttliche Hilfsbereitschaft und das Verlangen nach *σωτηρία* zu illustrieren. Die gleiche Beobachtung läßt sich auch an vielen

[1] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 35 f. [2] Ebenda 39.

Szenen aus dem Neuen Testamente machen, dessen Wunder und Totenerweckungen dieser supranaturalen Richtung wesentlich entgegenkamen. Interessant ist es zu sehen, wie sich auch hier Gebet und Bild decken, wenn auch einige gerade der beliebtesten Sujets, z. B. der gute Hirt, die Magier, im Gebetsformular seltener sind, anderseits auf den Denkmälern einige der Gebetsparadigmen, die im folgenden mit einem * bezeichnet sind, völlig fehlen.[1] Doch bleibt zu bedenken, daß das monumentale Material noch manche Ergänzung namentlich von seiten des Orients erfahren dürfte.

Orat. pseudocypr. lat. I.

Totenerweckungen
Blindenheilungen
*Taubenheilungen
Lahmenheilwunder
*Stummenheilungen
Aussätzigenheilungen
*Rettung des Paulus aus Verfolgungen
Befreiung des Petrus aus den Fluten
*Befreiung der Thekla

Orat. pseudocypr. lat. II.

Kanawunder
Blindenheilungen
*Taubenheilwunder
Lahmenheilungen
*Stummenheilwunder
Dämonenaustreibungen
*Meerwandel
Heilung der Blutflüssigen
Totenerweckungen

Pseudocypr. Aethiop.

Kanawunder
Gichtbrüchigenheilung
Blindenheilungen
Dämonenaustreibungen
Aussätzigenheilungen
Heilung der Blutflüssigen
Speisung der Fünftausend (2)
*Meerwandel (2)
Lazaruserweckung
Befreiung des Petrus aus den Fluten

Pseudocypr. Arab.

Kanawunder
Wunderbare Speisung
Gichtbrüchigenheilung
*Meerwandel
Jüngling von Naim
Blindenheilungen
Besessenen- u. Aussätzigenheilungen
Heilung der Blutflüssigen
Lazaruserweckung (2)
Befreiung des Petrus aus den Fluten

Oratio Vassiliev.

Blindenheilungen
Aussätzigenheilungen
Totenerweckungen
Gichtbrüchigenheilung
Heilung der Blutflüssigen
Heilung der Dämonischen

[1] Michel, Gebet und Bild 60. Die Verhältniszahlen sind: Blindenheilungen 4, Meerwandel 4, Heilung der Blutflüssigen 4, Aussätzigenheilungen 4, Dämonenaustreibungen 4, Lazaruserweckung 3, Heilung des Gichtbrüchigen 3, Kanawunder 3, Wunderbare Speisung 3, Errettung des Petrus 3, Totenerweckungen 3, Tauben-, Lahmen-, Stummenheilungen je 2, Befreiung Pauli 1, Erweckung des Jünglings zu Naim 1, Befreiung der Thekla 1.

Dagegen muß aber auch betont werden, daß gerade das Neue Testament mehr wie das Alte Stoff zu *historischen* Bildern geliefert hat, denen wohl gewisse symbolische Nebenbeziehungen nicht abgehen, die aber im wesentlichen die frohe Botschaft der Erlösung dokumentieren wollen. Es gilt das namentlich von jenen Szenen, die sich auf Vorhersagung, Kommen, Leiden und Sterben des Herrn beziehen.

§ 164. Der *Gotthirte*, eine ideale Verkörperung der christlichen Heilsidee, ist die populärste und sympathischste sowie eine der ältesten Figuren der ersten christlichen Kunst. Malte die literarische Überlieferung im Anschluß an die Evangelien (Joh. 10, 1—27 und 21, 15—17. Matth. 15, 24. Luk. 15, 4 f.) das schöne allegorische Bild mit Vorliebe aus — es sei an Clemens von Rom und an den „Hirten" des Hermas erinnert —, so verbreitete es sich anderseits schon in frühester Zeit über alle möglichen Erzeugnisse von Kunst und Handwerk. Ende des ersten Jahrhunderts finden wir es bereits mehrfach unter den Fresken der Domitillakatakombe, ums Jahr 200 zierte es nach Tertullian bereits die Abendmahlskelche. Dieses älteste Christusbild, in denkbar schroffstem Gegensatz zum realen Christbild der nachnicänischen Zeit, wurzelt auf demselben Boden, dem wir die ersten nicht allegorischen Bilder Christi verdanken, welche ebensowohl in der gnostischen Literatur des zweiten Jahrhunderts, wie in der Kunst eine Rolle spielen (§ 185). Jung und wohlgestaltet ist beiderseits die Losung. So erscheint der Gotthirte jugendlich, in kurzer gegürteter Tunika mit den gamaschenähnlichen fasciae crurales, wie sie noch heute im Süden getragen werden, zuweilen versehen mit einem oder mehreren pastoralen Abzeichen, Stab (pedum), Flöte (syrinx), Hirtentasche oder Milcheimer (mulctra).[1] In weitaus den meisten Fällen nimmt seine Figur mit dem Lamme auf den Schultern die Mitte zwischen zwei oder mehreren Schafen ein; häufig wird auch die (Paradieses-) Flur durch Pflanzen oder zwei beiderseits die Szene abschließende Bäume charakterisiert. Seltener dagegen

[1] Das Milchgefäß *allein* oder zusammen mit dem Hirtenstabe wird zuweilen eucharistisch ausgedeutet, z. B. RS I 349, wo von dem Fresko in S. Lucina die Rede ist, welches diese Gegenstände zwischen zwei Lämmern zeigt. Ich halte sie hier für ein einfaches Substitut des Hirten selbst, falls man nicht — und das in den meisten übrigen Fällen — an rein pastorale Dekoration denken will.

und einer jüngeren Epoche eigen sind jene Bilder, welche den Hirten ohne das Schultertier vorführen oder ihn bärtig wiedergeben. Im übrigen sehe ich keinen Unterschied in der Symbolik, ob der Gotthirte das Lamm als guter Hirte trägt oder ohne es unter der Herde erscheint, obwohl einige Totengebete ganz besonders zur erstgenannten Szene passen. So heißt es z. B. in der oratio post sepulturam des Sakramentarium Gelasianum: Deum deprecemur ut (defunctum) . . . boni pastoris humeris reportatum . . . sanctorum consortio perfrui concedat[1] und in einer griechischen



Fig. 130. Arcosolgemälde aus Kyrene.

Totenliturgie: *τὸ ἀποπωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, Σῶτερ, καὶ σῶσόν με.*[2] Es wird auch an keine besondere Symbolik zu denken sein, wenn das Hirtenbild sich genrehaft erweitert durch Hinzutreten anderer Tiere. Das ist nicht nur bei gewissen Orpheusdarstellungen der Fall, sondern auch beispielsweise auf einem von Wilpert edierten Deckenbild der hohen Kammer in der Katakombe des Prätextat,[3] wo außer der Herde von sieben Schafen auch ein Esel und ein Nahrung suchendes Schwein erscheint. Das Fresko stammt aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts. Es ist wohl kaum hier eine Bedrängnis der Herde durch Feinde anzunehmen, wie Wilpert a. a. O. vorschlägt, sondern lediglich

[1] Muratori, Liturgia Rom. vet. I 751.

[2] Goar, Euchol. p. 425.

[3] Wilpert, Malereien Tafel 51, 1.

Staffage, etwa wie die dem Tierreich entnommene ornamentale Umgebung eines lehrenden Christus in der gleichen Grabkammer.[1] Ein besonderer symbolischer Hinweis liegt eher in den Fischen, welche ein Hirtenbild zu Kyrene umgeben, oder besser gesagt umgaben, denn das Arcosolgemälde scheint leider zerstört worden zu sein. Wenn wir Pachos Kopie,[2] auf der alle Abbildungen fußen, folgen dürfen, hätten wir es mit einem sehr künstlerischen Gemälde aus guter Zeit zu tun. Abweichend vom gewohnten Schema ist die Art, wie der hl. Hirte sein Tier und das Pedum hält. Sein welliges Haar durchflicht ein Efeuzweig. Es liegt nahe, in den Fischen eine symbolische, auf den *ΙΧΘΥϹ* bezügliche Zutat zu sehen. Einen derartigen Hinweis auf die Qualität des Hirten hat man auch auf einem von Wilpert edierten Bildreste der Arcosolvolte in der spelunca magna von Prätextat anzunehmen. Wilperts Rekonstruktion ergäbe folgendes: Mitten in der Wölbung ein ziemlich großes Monogramm ⳨, dessen Langbalken im Gegensatz zum

Hirte mit Pedum und Syrinx | A | Ω | Hirte mit Pedum und Syrinx | Lamm (n. links) | Capsa | A | Ω | Lamm (n. rechts) | Capsa

kurzen Querholz die ganze Breite der Wölbung einnimmt. Am Querbalken hängen die apokalyptischen Buchstaben A und Ω. Rechts und links von diesem dekorativen Monogramm erscheinen diesem abgewandt zwei gleichartige Bilder: je einmal ein stehender Hirte, zu dem ein Lamm aufblickt, neben welch ersterem das Christusmonogramm gemalt ist und neben diesem eine runde Capsa mit Schriftrollen. Sie enthalten nach Wilpert die heilbringenden

[1] Ebda S. 235 f.

[2] Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique etc. Paris 1827 pl. 51 = Garr. tav. 105 C. Unsere Fig. 130.

Satzungen des Lebens oder die verläßliche Wissenschaft, welche die Aberkiosstele ihren Gotthirten lehren läßt. Wenn wir im Bilde dieses epigraphischen Wertstückes bleiben wollen, würde die Figur des Hirten den ποιμὴν ἅγιος darstellen, den näherhin das Monogramm beglaubigt. Das Lamm wäre dann der „Schüler des heiligen Hirten". Diese Auffassung hat jedenfalls eine gewisse



Fig. 131. Sarkophag im Museum des Lateran.

Berechtigung für sich. Vielleicht wird man die ganze Komposition auch als eine Darstellung des Gotthirten ansehen können, den als solchen Monogramm und scrinium bezeichnen, dem Lamme aber keine andere symbolische Deutung beilegen als diejenige, welche aus zahlreichen Hirtenbildern vom selben Genre allgemein als sichergestellt gilt.

Wo das Bild des hl. Hirten vorkommt, nimmt es meist eine dominierende Stellung ein. Mit Vorliebe malte man es in das Mittelfeld von Deckenfresken, Volten und Lunetten der Arcosolien, skulptierte man es in die Mittelfront der Sarkophage. Aus symmetrischen Gründen erscheint der Hirte auf solchen mitunter mehrmals. Nicht selten setzte man sein Bild in bestimmte Beziehung zu anderen, benachbarten Szenen.

Eine beliebte Illustration der gehegten Jenseitshoffnungen war z. B. die Gegenüberstellung des Gotthirten mit dem Verstorbenen, der dann als Orans erscheint. Das hier abgebildete Prachtexemplar eines römischen Sarkophages zeigt eine solche Szene. Die Verstorbene, welche als Orans den guten Hirten im Paradiese geleitet, präsentiert gleichsam dem Herrn ihre rechts und links gruppierten Angehörigen. Ähnliche Gegenüberstellungen sind zahlreich



Fig. 152 Hirtenidyll eines heidnischen Sarkophags im capitolinischen Museum zu Rom.

und weit verbreitet;[1] auch der im § 169 vorgeführte Sarkophag vom römischen Forum zeigt sie.

Mit den sehr zahlreichen Hirtenbildern der antiken Kunst haben die christlichen zuweilen die äußere Konzeption gemeinsam. Das liegt so nahe und ist so selbstverständlich wie die gemeinsame Übung einer Technik. Am stärksten scheint auf die Skulptur eingewirkt worden zu sein, namentlich da, wo genrehafte Hirtenszenen in Frage kommen. Aus dieser Anlehnung darf jedoch niemals ein Schluß auf heidnische Anregung des Sujets gezogen werden, wie das im Hinblick auf kriophore Typen der hellenischen Kunst, Hermes, Aristäus u. a., geschah.[2] Man bedenke, es handelt sich um eine Zeit, wo „alle möglichen mythologischen Gestalten, deren Legende nur die geringste bukolische Anspielung gestattete, nunmehr pastorale Attribute empfingen".[3]

§ 165. **Christologische Prophezeiungen.** Es bedarf keiner Erklärung, warum die folgenden Sujets unter der Rubrik „neutestamentliche Bilder" besprochen werden. Diese in typologischer Hinsicht so wichtigen Prophetenbilder sind der altchristlichen Kunst nicht recht geläufig. So ist die Prophezie des Balaam (Numeri 24, 7)

[1] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 140-161.

[2] M. A. Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien (Bibl. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome XXXIX) Paris 1884.

[3] E. Hennecke, Altchristliche Malerei und altkirchl. Literatur. Leipzig 1893, 247.

nur dreimal, die des Michäas (5, 2) gar nur einmal und zwar nur auf Katakombengemälden nachgewiesen, und auch die des Isaias (7, 4) wurde äußerst selten dargestellt. Balaam treffen wir auf Gemälden aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts



Fig. 133. Die Prophezeiung des Isaias in Santa Priscilla. (Ältestes Madonnenbild.)

und zwar bisher nur in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus. Er ist bartlos und zeigt mit der Rechten auf den Stern, während die Linke das Pallium packt.[1] Der mit den Gewändern

[1] Wilpert, Malereien Taf. 158, 2. 159, 3. 165. Einzelfiguren verschiedener Propheten kommen erst vom sechsten Jahrhundert ab vor, z. B. auf den (restaurierten) Fresken der Katakombe von Alexandrien. — Der von Bottari, Sculture etc. I 122 edierte Sarkophag aus S. Urbano (Garr. tav. 296, 4) stellt Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, nicht Propheten und Sibyllen dar, welch letztere erst im Mittelalter als Weissagerinnen der Parusie diesem Bilderkreis beitreten.

der heiligen Gestalten bekleidete bärtige Michäas, den Wilpert im Cubiculum IV von Santa Domitilla feststellte, zeigt auf die durch zwei turmartige Bauten repräsentierte Stadt Bethlehem, vor welcher Maria mit dem Kinde auf dem Schooße sitzt; das fast zerstörte Bild stammt aus demselben Jahrhundert. Dagegen muß man das älteste Fresko der Verkündigung durch Isaias der Wendezeit des ersten oder dem Anfang des zweiten Jahrhunderts zuschreiben. Das schöne, 1851 in einer Arenarregion der Priscillakatakombe entdeckte Gemälde (Fig. 133) zeigt den bartlosen Propheten in Pallium und Sandalen, in der Linken die Schriftrolle, die Rechte im Gestus des Zeigens. Rechts von ihm sitzt in Stola und kurzem Schleier die Madonna, das nackte Jesukind mit beiden Armen haltend; über ihr strahlt ein achtteiliger Stern. Das Bild ist zugleich unsere älteste Mariendarstellung.[1] Die Szene kommt auf Katakombengemälden nur noch einmal vor. Fraglich scheint sie mir auf dem früher erwähnten Goldglase des Museo Recupero zu Catania mit dem Martyrium des Isaias. Getrennt von dieser blutigen Szene durch das Bild einer Orans, die dann als Madonna auszulegen wäre, sieht man dort auf der linken Seite eine Figur in Tunika und Pallium, welche die Rechte mit gespreiztem Daumen nach einer Büste mit Strahlenkopf und Weltkugel, also Sol, ausstreckt, unter welcher eine Rolle in einem Behälter steht. „Es geht nicht an," meint Vopel, „den bestimmt charakterisierten Sol bei der Deutung des Bildes durch das Licht im allgemeinen zu ersetzen und hier die messianische Weissagung von dem Lichte, das den im Dunkeln sitzenden Völkern aufgehen soll, dargestellt zu sehen."[2] Er plaidiert daher für das Sonnenwunder (2. Könige 20 bezw. Is. 38, 1 ff.).

§ 166. Mariä Verkündigung (Luk. 1, 31—38) findet sich auf zwei Katakombengemälden aus dem zweiten Jahrhundert. Dasjenige von S. Priscilla wurde von Bosio veröffentlicht und zuerst von Bottari vermutungsweise als Verkündigungsszene gedeutet. Der Engel im Gewande der heiligen Gestalten steht vor der thronenden Jungfrau und hält die Rechte im Redegestus erhoben. Damit stimmt auch im wesentlichen die von Wilpert in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus entdeckte Darstellung überein.

[1] Ebenda Taf. 21 u. 22.

[2] Vopel, Goldgläser 65.

Wir setzen die Schilderung, welche Wilpert von seinem Funde gab,[1] hierher, einerseits, weil sie als vollendetes Beispiel methodischer und praktischer Forscherarbeit hohes Interesse beansprucht, anderseits weil gerade dieses Deckenfresko als Muster eines zusammengehörigen Cyklus christologischer Bilder eine etwas eingehendere Berücksichtigung verdient. Wilpert berichtet:[2]

„Ich hatte eine mir vorgenommene Arbeit früher, als ich gedacht, beendet; es blieb mir noch eine halbe Stunde übrig; ich trat aufs neue in Kammer 54 ein und gab mich daran, die Spuren des Deckengemäldes in gewohnter Weise mit dem Wachsstocke zu beleuchten. Zum Glück hatte ich diese Untersuchung bei den Resten desjenigen Bildes begonnen, welches einen in der alten Kunst häufig und in der gleichen Form wiederkehrenden Gegenstand darstellt. Als ich das Licht seitwärts in einer gewissen Entfernung hielt, kamen auf einmal die Umrisse einer Figur zum Vorschein, welche durch den Pinsel in den feuchten Stuck eingedrückt und durch den Stoff der stark aufgetragenen, aber verblichenen Farbe gebildet sind. Die Figur schreitet nach rechts aus und hält nach dieser Richtung auch die Hände ausgestreckt, als wollte sie jemandem etwas anbieten; außerdem erkannte ich an ihr deutlich die phrygische Mütze. Alles dieses reichte hin, um die Figur als einen Magier aus der Adorationsgruppe zu bestimmen. Wirklich erkannte ich noch einen zweiten Magier und daneben die Madonna mit dem Christuskinde; nur von dem dritten Magier wollte sich trotz alles Suchens nichts auffinden lassen. Als ich später von den Umrissen eine Pause nahm, stellte es sich heraus, daß nur zwei Magier gemalt sind. Die Madonna, in langer Tunika und ohne Kopfschleier, sitzt auf einer Kathedra mit hoher, abgerundeter Rückenlehne und hält mit beiden Händen das göttliche Kind. Die Magier bieten auf vorgestreckten Schüsseln die Geschenke dar; ihre Tracht ist die übliche orientalische: Beinkleider mit Schuhen, gegürteter Leibrock, Reisemantel und die phrygische Mütze. Von der Gruppierung der Figuren abgesehen, gleicht die Szene vollständig der schon bekannten Anbetung mit den zwei Magiern aus dem nämlichen Cömeterium. Dieses Gemälde schmückt die Lunette eines Arcosols. Die Madonna erscheint hier gleichfalls ohne Kopfbedeckung und streckt ihre Rechte nicht nach den dargebrachten Geschenken aus, sondern hält mit beiden Händen das etwas zu klein geratene Kind. Eine solche Übereinstimmung zwischen zwei Fresken, die nicht weit voneinander entfernt sind, berechtigt zu der Annahme, daß beide von demselben Maler herrühren. Somit war in der Anbetung des Christuskindes eine Szene des Deckengemäldes festgestellt. Ich wandte nun die gleiche Beleuchtungsmethode von seitwärts auch bei den übrigen Bildern an; ich überzeugte mich indes schon bald, daß ihre Erforschung eine so schwierige sein werde, daß ich für dieses Mal die Untersuchung aufgab. Ich mußte denn auch noch sehr oft in die Katakombe zurückkehren, bis das Studium des ganzen Deckengemäldes beendet und die Bedeutung sämtlicher Szenen klargestellt war.

Die zweite Szene, die ich erkannte, ist diejenige, welche sich über dem Eingange der Krypta befindet. Wir sehen hier eine Frau, welche der Madonna in der Anbetungs-

[1] Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde Tafel VI 2; alle früheren Kopien ungetreu. [2] A. a. O. S. 2—7.

Szene sehr ähnlich ist; sie sitzt unbedeckten Hauptes auf der Kathedra und ist mit einer langen Tunika bekleidet. Von der rechten Seite naht sich ein Mann in langer Tunika und Pallium; derselbe zieht mit der linken Hand das Pallium herauf und hat die rechte zum Redegestus erhoben. Es ist nicht schwer, die Bedeutung dieses Bildes zu erkennen: die sitzende Frau stellt Maria dar, der Mann den Engel Gabriel, welcher der Jungfrau die frohe Botschaft von der Menschwerdung des Sohnes Gottes bringt.

Zwei Madonnenbilder auf einer und derselben Decke legten die Vermutung nahe, daß es sich hier um einen Cyklus von zusammenhängenden Darstellungen handle. Auf die Verkündigung folgt die Geburt Christi, welche demnach im nächsten Felde gemalt sein mußte. Alle meine Anstrengungen indes, die fragliche Szene daselbst zu konstatieren, blieben erfolglos; ich war gezwungen, unverrichteter Sache zum Studium des vierten Bildes überzugehen. Hier erkannte ich unschwer zuerst zwei männliche Figuren, welche in ihrer Haltung an die Heiligen der Einführungsszenen erinnern: sie gehen auf eine dritte Gestalt zu, die aber nicht als Orans dasteht, sondern, nach rechts gewendet, sich auf ein Knie niederzulassen scheint. An eine Einführung des Verstorbenen durch Heilige war also nicht zu denken. Daß die drei Figuren die drei Weisen wären, konnte ich anfangs auch nicht annehmen, da ihre Bekleidung nicht der orientalischen zu entsprechen schien. Und doch sind es die Weisen; denn dort, wo sie mit der erhobenen Hand hinzeigen, gewahrt man den Stern, welcher auf dem Wege zum neugeborenen Könige ihr Führer war. Der Stern hat auf den alten Monumenten die noch heute gebräuchliche Form: mehrere (fünf bis neun) Strahlen, welche von einem Mittelpunkte ausgehen. In dieser Gestalt findet er sich auf dem schönen Fresko der Madonna mit dem Propheten Isaias in der Katakombe der hl. Priscilla, ferner auf dem Epitaph der Severa aus derselben Nekropole, sowie auf einer Anzahl von Sarkophagen und anderen Denkmälern, die in den einschlägigen Werken abgebildet sind. Auf unserem Gemälde hat der Stern die Form des vorkonstantinischen Monogrammes Christi, ⳨, das aus I und X, den Anfangsbuchstaben des Namens Ἰησοῦς Χριστός, sich zusammensetzt. Es ist dieses nicht das einzige Beispiel der Substituierung des Monogrammes für den Stern; auf dem leider nur fragmentarisch erhaltenen Fresko eines Arcosols der Katakombe der hl. Cyriaca zeigt ein Magier gleichfalls auf das Monogramm Christi, welches aber die konstantinische Form, ☧ (ΧΡιστός), hat und von einem Kreise umschlossen ist. Der Evangelist (Matth. 2, 10) hebt mit besonderem Nachdruck hervor, daß die Magier bei dem Anblicke des Sternes „eine überaus große Freude hatten": »Videntes autem stellam gavisi sunt gaudio magno valde.« Diese Freude wollte offenbar auch der Künstler unseres Bildes zur Anschauung bringen, welches eine sehr lebendige Darstellung bietet; eine freudige Erregtheit spricht aus der zweiten und dritten Figur: diese eilt auf das Monogramm zu, jene scheint sich wie zur Anbetung auf die Knie herablassen zu wollen.

Ich kehrte nun wieder zu dem Felde mit der präsumtiven Geburt Christi zurück, welche die drei bisher enträtselten Darstellungen naturgemäß forderten. Aber umsonst: die noch vorhandenen Reste deuteten eher auf alles andere als auf die erwartete Szene hin. Erst als ich mich entschlossen hatte, die Pinselstriche mechanisch durchzupausen, gelangte ich zum Ziele: ich erkannte eine männliche Figur, welche die Rechte auf

den Kopf eines betenden Knaben gelegt hat. Wenn wir von der Haltung des Knaben absehen, so ist das die Art und Weise, wie die alten Künstler die wunderbare Heilung des Blinden durch Christus darstellten; wir finden sie so, um ein Beispiel anzuführen, in der gegenüberliegenden Kammer 53 abgebildet. Es stände demnach nichts im Wege, unserer Szene die gleiche Deutung zu geben, welche überdies gut in die Komposition hineinpaßt.

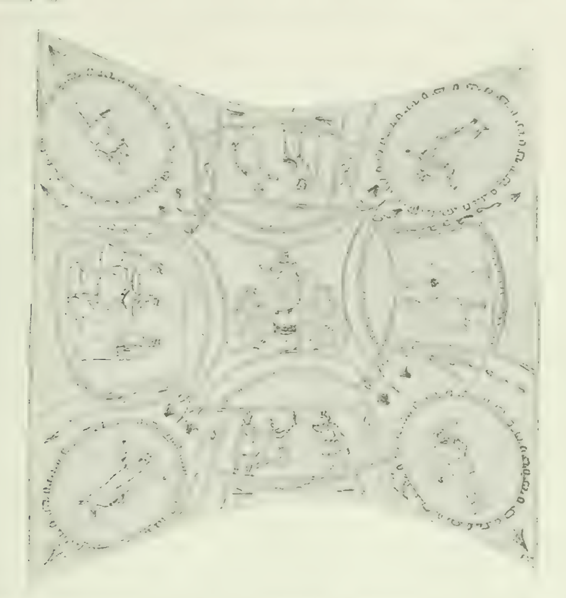


Fig. 134. Cyklus christologischer Szenen. Deckengemälde der Kammer 54 in SS. Pietro e Marcellino. Mittelstück Christus als Lehrer. Darüber die Verkündigung und anschließend rechts Orans, Taufe Christi, Guter Hirt, Stern der Magier, Orans, Opfer der Magier, Guter Hirt.

Das Bild, welches von den vier beschriebenen Szenen umgeben ist, verursachte mir geringere Schwierigkeiten, da es eine Gruppe bietet, die bereits aus anderen Malereien bekannt ist. In der Mitte sitzt Christus, mit erhobener Rechten und, wie man annehmen darf, einer Rolle in der Linken; seine Bekleidung ist die gewöhnliche: lange Tunika, Pallium und Sandalen. Zu seinen Füßen steht, mit angelehntem Deckel, das runde Scrinium für die Schriftrollen; auf beiden Seiten sitzen je vier männliche Figuren, in denselben Gewändern wie Christus. Solche und ähnliche Kompositionen stellen, wie ich in der ersten Lieferung meiner Studien über die altchristlichen Bildwerke beweisen werde, Gerichtsszenen dar, in denen Christus mit Heiligen über Verstorbene zu Gericht sitzt; ich kann hier nur auf diese Schrift verweisen.[1]

Es bleiben noch die Bilder in den vier Eckfeldern zu erklären übrig. Das eine von ihnen, in der zweiten Ecke links, ist der deutlichste Teil des ganzen Deckengemäldes: die Umrisse sind daselbst so gut sichtbar, daß ich sie schon bei meinen ersten Besuchen

[1] Die beiden letzten Sätze von W. gesperrt. Im Gegensatz zu ihm halten wir das Mittelbild für den thronenden Weltenlehrer. Vgl. §§ 183 u. 190.

als das erkannt hatte, was sie darstellen, nämlich eine mit langer Tunika und Pallium bekleidete Figur, welche die Hände zum Gebete erhoben hat. Dieser entspricht in der ersten Ecke rechts, also übers Kreuz, eine ähnliche Gestalt. Die Figuren in den zwei noch übrigen Feldern tragen kurze Tuniken; ob sie auch als Oranten abgebildet seien, habe ich lange Zeit nicht mit Gewißheit angeben können; ich schloß es durch Analogie aus dem Deckengemälde einer benachbarten Kammer, in dessen Eckfeldern in ähnlicher Weise abwechselnd zwei weibliche und zwei männliche Oranten gemalt sind.

Nachdem ich zu den vorstehenden Resultaten gekommen war, hielt ich über die Deckenmalerei in dem Vereine römischer Altertumsforscher einen Vortrag, welcher zur Folge hatte, daß die päpstliche Kommission für christliche Altertumskunde die drei noch halb verschütteten Kammern ausgraben ließ. Dies war für das weitere Studium der Gemälde, insbesondere für ihre Vergleichung untereinander, sowie für die Anfertigung der Tafeln zum Zwecke der Publikation eine unumgängliche Notwendigkeit. Einige von den Bildern kehren nämlich in allen drei Kammern wieder, und da sie in 52 und 53 besser erhalten sind, so lassen sich mit ihrer Hilfe die verblaßten wiederherstellen. Dazu kommt, daß das Studium bis dahin mit vielen Schwierigkeiten verbunden war: ich konnte die Malereien nur knieend, an manchen Stellen sogar nur liegend untersuchen; in knieender Haltung mußte ich auch die Pausen machen. Jetzt, nach der Wegschaffung des Schuttes, schwanden nicht bloß alle diese Hindernisse, sondern es bot sich auch die Möglichkeit dar, an den Bildern, die keine ganz sichere Erkenntnis des dargestellten Gegenstandes zuließen, Waschungen vorzunehmen. Dieses Verfahren verfehlte seine Wirkung nicht; von den Schimmelflecken befreit, traten die Umrisse der Figuren deutlicher hervor, wodurch schließlich alle Zweifel über ihre Bedeutung beseitigt wurden. Die Hoffnung, im Schutte Epitaphien oder auch nur deren Bruchstücke zu finden, hat sich dagegen nicht erfüllt; alle Gräber sind erbrochen und ihrer Verschlußplatten beraubt; eine schmucklose Tonlampe ist das einzige, was der Schutt geborgen hat.

Meine Auslegung der Malereien an der Decke ließ bei zwei Darstellungen einige Bedenken zu; ich meine die Szene der Blindenheilung und die Figuren in den vier Eckfeldern. Die letzten Untersuchungen, welche ich darüber mit Muße und Bequemlichkeit anstellen konnte, zeigten, daß die Bedenken begründet waren: die Blindenheilung erwies sich als die Taufe Christi, und in den Eckfeldern ist abwechselnd der gute Hirt und ein Orans gemalt, — beides Darstellungen, welche den an sich schon hohen Wert des Deckengemäldes um ein bedeutendes erhöhen.

Die beiden Oranten haben eine lange Tunika und darüber das Pallium, dessen Zipfel bei dem besser erhaltenen mit dem Buchstaben I verziert ist. In dieser Bekleidung erscheinen auf den Kunstdenkmälern der Katakomben seit dem dritten Jahrhundert gewöhnlich Christus, die Engel und die Heiligen. Unter letzteren sind natürlich die Märtyrer zu verstehen, denn in der ersten Zeit decken sich bekanntlich diese Begriffe. Bisher kannte ich unter den Malereien nur eine einzige, auf welcher ein Orans jene Gewänder trägt; derselbe befindet sich in der von unserer Kammer nicht weit entfernten Cripta della Madonna, in der Mitte des Bogens des Arcosols. Die Gestalt des Orans ist mit großem Geschick gezeichnet; wie von Wolken getragen schwebt sie leicht und anmutig dahin. Das Gesicht ist edel und ausdrucksvoll; die faltenreichen Gewänder schmiegen sich an den Körper an und lassen dessen Form hindurchschimmern. Die Umrahmung bilden zwei konzentrische Kreise, in denen ein Lorbeerkranz gemalt ist.

Alles dieses paßt gut zusammen und macht das Bild zu einem der anziehendsten der Katakomben. Die beiden Oranten unseres Deckengemäldes haben mit ihm eine auffallende Ähnlichkeit und rühren sicher von demselben Künstler her.

Die zwei Bilder des guten Hirten bieten nichts Außergewöhnliches dar. Von seiner Bekleidung kann man mit Sicherheit nur die gegürtete tunica exomis erkennen, welche die rechte Schulter und Brust unbedeckt läßt; mit der linken Hand hält er vorn an der Brust die Beine des Schafes zusammen, mit der herabgelassenen rechten, wie es scheint, die Hirtenpfeife. Deutlich sichtbar ist er in der zweiten Ecke rechts, ganz undeutlich in dem anderen Felde. Die gleiche Gegenüberstellung des guten Hirten mit Oranten sehen wir auf dem ältesten Deckengemälde von S. Callisto, in der Lucinagruft, welches de Rossi im ersten Bande seiner RS in Farben veröffentlicht hat; nur sind dort die Oranten weiblich.

Die Taufe Christi ist in folgender Weise dargestellt: Johannes steht am Ufer des Jordan, hat den linken Fuß auf einen Stein gesetzt und berührt, etwas nach vorn geneigt, mit der Rechten das Haupt Christi; er trägt ein ihn nur dürftig bekleidendes Gewand (Fell?), welches die rechte Schulter, den rechten Arm und die Beine bis über die Kniee frei läßt. Christus ist als nackter Knabe gemalt; er steht im Wasser und hat die Hände zum Beten erhoben; über ihm sieht man aus den Wolken den Heiligen Geist in der Gestalt einer Taube herabschweben. Daß Christus hier als Knabe abgebildet ist, darf nicht befremden, noch weniger gegen die gegebene Deutung geltend gemacht werden; denn geradeso erscheint er in den Taufszenen an den Sarkophagen. Man hat darin mit Recht eine Einwirkung der in jener Zeit üblichen Sprachweise erkannt, nach welcher die Neugetauften, weil geistig wiedergeboren, pueri oder infantes, Kinder, genannt wurden.

Es ist bekannt, wie selten die Abbildungen der Taufe Christi auf den alten Denkmälern sind. Unter den Malereien können wir (neben der späteren aus der Ponziankatakombe) nur eine angeben, die dazu nicht über alle Zweifel erhaben ist und deswegen von mehreren Gelehrten in anderer Weise gedeutet wurde. Unser Bild läßt keine Bedenken zu, ist also die älteste sichere Darstellung der Taufe Christi. Es ist auch das einzige, auf welchem Christus in der Haltung eines Orans steht. Dieser Gestus und die übrigen Einzelheiten entsprechen übrigens genau dem Berichte des hl. Lukas 3, 21: „Es geschah aber, als alles Volk sich taufen ließ, daß auch Jesus getauft wurde, und da er betete, öffnete sich der Himmel, und der Heilige Geist stieg in leiblicher Gestalt gleich einer Taube auf ihn herab" usw.

Vom fünften oder sechsten Jahrhundert ab begegnet die Verkündigung öfter in der Plastik und zwar zuweilen im Anschluß an das Protoevangelium des Jakobus in Verbindung mit der Szene der Wasserschöpfung. Beispiele dafür sind ein Buchdeckel im Mailänder Domschatz und eine Elfenbeintafel des South Kensington Museum. Maria liegt auf den Knieen, um mit einer Hydria Wasser zu schöpfen, und wendet sich erschrocken zu dem Engel um, der neben ihr steht. Populärer war die Szene des Wollspinnens, wie sie Elfenbeine, Ölfläschchen, Gemmen und

Mosaiken, z. B. schon der alte Wandschmuck von S. Maria Maggiore, zeigten. Eine vielfarbige Seidenwirkerei von Achmim gibt dem Engel halbe Vogelgestalt; sie gehört aber schon dem siebten oder achten Jahrhundert an.

§ 167. Christi Geburt. Von einer sehr problematischen Skulptur in Puy-le-Dom, wo die Vermählung Mariä dargestellt sein soll,[1] sowie einem angeblichen Bilde der Heimsuchung in der Katakombe des hl. Valentinus, das vielleicht noch dem siebten Jahrhundert angehört,[2] kann hier abgesehen werden. Auffallender als das Fehlen dieser Sujets ist der Mangel an Darstellungen der Geburt des Herrn. Es sind deren nur wenige überliefert. Als Unikum in der Wandmalerei hat ein Fresko in der Sebastianskatakombe zu gelten. Auf dem verblaßten Bilde war ein schmales vierbeiniges Tischchen mit dem Wickelkinde zu sehen, im Hintergrunde die Köpfe der Krippentiere und darüber die nimbierte Büste des Heilandes. Wilpert weist das Fresko der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu.[3] Ein Tisch statt der Krippe findet sich zuweilen auch in der Skulptur,[4] welche aber in der Regel unter einem auf Pfosten ruhenden Dache die Krippe zeigt, daneben die nicht zum biblischen Bericht gehörigen Krippentiere sowie die sitzende Madonna, gelegentlich auch einen Hirten oder den hl. Joseph.[5] Man liebte es, die Geburtsszene mit jener der Magierhuldigung zu verbinden, so daß auf manchen Sarkophagen, z. B. dem der Adelfia in Syrakus, die Weisen aus dem Morgenlande das Kind in der Krippe vorfinden, während die selbständige Magierhuldigung sonst das Kind auf dem Schoße der Mutter zu zeigen pflegt.

[1] Garr. tav. 398, 1; Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben. Freiburg 1887, 216 f. — Fürs Allgemeine auch zu vgl. M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst. Stuttgart 1890.

[2] Garr. tav. 84; 1; Liell a. a. O. 218 f. — Die Reise nach Bethlehem begegnet erst auf einem Elfenbein des sechsten Jahrhunderts.

[3] Wilpert, Malereien 202.

[4] Garr. tav. 316, 1 und 380, 4.

[5] Am originellsten auf dem Sarkophag, in dem die Reste des hl. Celsus in Mailand ruhten. Dort liegt das Kind hochgebettet unter einem pyramidenförmigen Strohdach, über dem ein Busto mit dem Beil in der Linken erscheint. Garr. tav. 315, 5. — Die Hirten z. B. auf einem Ölgefäß im Schatz von Monza und auf einem Werdener Elfenbein des sechsten Jahrhunderts.

Nach dem Zeugnisse des Choricius gab es im sechsten Jahrhundert ein Bild der Nativitas in der Kirche zu Gaza; auf Gemmen und Elfenbeinen erscheint das Sujet von dieser Zeit an häufiger.

§ 168. Die Magier. Neben dem heiligen Hirten und der Auferweckung des Lazarus bilden die Epiphaniebilder ein besonders beliebtes Sujet aus dem Neuen Testament. Es kommen vier Szenen in Betracht, worunter die der Huldigung die häufigste ist: 1) die Weisen mit dem Stern, 2) dieselben vor Herodes, 3) dieselben mit den Hirten und 4) ihre Huldigung vor dem Christkind. Die erstgenannte Komposition begegnet zweimal in den Katakomben und einmal auf einer gallischen Sarkophagskulptur. Unsere Abbildung 134 zeigt die Magier, welche -- der mittlere knieend -- nach dem Sterne deuten.



Fig. 135. Magierhuldigung. Dekoration eines Loculus in der Domitillakatakombe.

Drei Gemälde vom Ende des vierten Jahrhunderts führen die zweite Szene vor: die Weisen — mit den Geschenken! — vor dem auf einer Cathedra thronenden Herodes, der gegürtete Tunika und Paludamentum trägt und die Rechte vor die Brust erhebt. Als Unikum hat die dritte Szene zu gelten, wo die Magier zwischen zwei stabtragenden Hirten erscheinen; das Gemälde ist in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus. Im ganzen zählt Liell 69 Darstellungen der Epiphanie,[1] weitaus am öftesten den Akt der Huldigung vor dem von der Madonna gehaltenen göttlichen Knaben. Auf einem Kindersarg in der Sakristei von S. Marcello in Rom erblickt man das Kind noch in Wickeln geschnürt,[2] während

[1] Liell, Mariendarstellungen 297. — Zu vgl. Bayet, La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme in Duchesne et Bayet, Mém. sur une mission au Mont Athos. Paris 1876 und Wilpert, Malereien § 57. [2] Garr. tav. 310, 3, vgl. auch 369, 1.

es sonst als erwachsenes Kind auf dem Schoße der Mutter thront, ja in einzelnen Fällen Gaben entgegennimmt. Die ziemlich häufige Verbindung der Geburt Christi mit der Magierszene zeigt natürlich wieder das Krippenbild. Obwohl es der biblische Bericht nicht fordert, erscheinen die Magier regelmäßig zu dreien, selten aus Gründen der Symmetrie oder des Raumes zu vieren oder zu zweien,[1] wofür unsere Abbildungen 134 und 135 zu vergleichen sind.[2] Sie treten in phrygischem Gewande, nicht in königlicher Kleidung auf, die erst im Mittelalter, vom achten Jahrhundert ab, üblich wird, und sind in einigen Fällen von ihren Kamelen begleitet, deren Köpfe dann zwischen ihnen sichtbar werden. Ihre Geschenke lassen sich in der Malerei überhaupt nicht bestimmen und nehmen in der Plastik meist eine im Hinblick auf die biblische Vorlage unerwartete Gestalt an, als Krüglein, Kranz, Taube, ja sogar einmal ein Püppchen. An manchen Bildern ist die Eile der Magier charakteristisch, andere, namentlich die der byzantinischen Mosaiken, bringen in der Art der Reverenz das oströmische Hofzeremoniell, wie es scheint, zum Ausdruck.

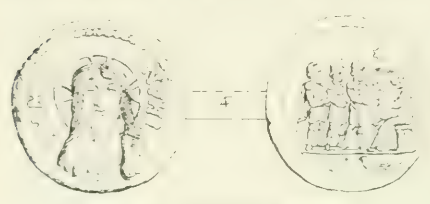


Fig. 136. Byzantinische Münze.

Damit sind die Szenen aus der Kindheit des Herrn so ziemlich erschöpft. Das für die Verfolgungsperiode so einladende Thema des Kindermordes kommt, abgesehen von einem einzigen Sarkophage zu S. Maximin in der Provence,[3] nur auf jüngeren Elfenbeinen und Mosaiken vor. Nicht zwingend erscheint mir die Deutung der Szenenfolge eines Sarges zu Perugia auf das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesusknaben;[4] es wird sich wohl eher um ein sog. Gerichtsbild handeln, die Aufnahme der Verstorbenen

[1] Garr. tav. 310, 3, vgl. auch 369, 4.

[2] Eine Basaltrose im Museo Kircheriano hat, entsprechend ihrer Darstellung Christi unter sechs Heiligen, gar sechs Magier. — Dem Kunsthandwerk sind die Magierbilder sonst ziemlich fremd, einige Medaillen des vierten Jahrhunderts, ein Grabstein im Lateran und einige späte Münzen sind die Hauptvertreter.

[3] Garr. tav. 334, 3 = Le Blant, Sarcoph. de la Gaule n. 214.

[4] Garr. tav. 321, 4.

in die Seligkeit, wenn nicht das Mittelbild lediglich die maiestas Domini illustriert, wie sie so häufig, z. B. auf dem Bassussarkophage, central vorkommt.

§ 169. Die Taufe des Herrn. Von der ältesten Darstellung der Taufe Christi war bereits § 166 die Rede (Abb. 134); sie nimmt das rechte Seitenfeld der Deckenmalerei in Kammer 54 der Petrus- und Marcellinuskatakombe ein und gehört noch dem zweiten Jahrhundert an. Sie ist auf Cömeterialgemälden bisher viermal nachgewiesen.[1] Eines dieser Bilder, im Hypogäum der Lucina, gibt den Moment nach der Taufe wieder: Christus, sonst als Kind gedacht, tritt hier als nackter Jüngling auf, der Täufer erscheint

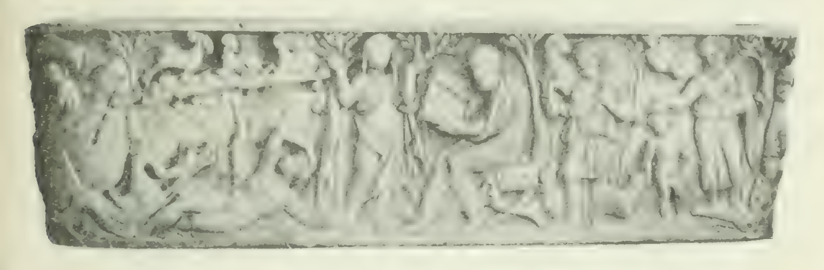


Fig. 137. Sarkophag vom Forum Romanum (S. Maria Antiqua).

bartlos, in gegürteter Exomis, links in der Höhe erblickt man die Taube. In der Plastik fand die Taufe des Herrn häufiger Wiederholung.[2] Ein schönes Beispiel bietet der hier wiedergegebene Sarkophag, der beim Abbruch der Kirche S. Maria Liberatrice ans Licht kam und vielleicht aus einem der frühesten christlichen Cömeterien intra muros stammt. Obwohl kein Kunstwerk von Rang, ist die Auffassung dieser Skulptur des vierten Jahrhunderts doch eine relativ gute. Die klassische Pose des Jonas wurde schon § 155 hervorgehoben. In der Mitte steht das Sinnbild der Seele, eine verschleierte Orans, welche von ihrem Pendant, dem guten Hirten im Paradiese, durch einen auf dem Faldistorium sitzenden lesenden Alten, vielleicht den Vater oder Lehrer des Toten, getrennt wird. Rechts davon ist die Taufszene, welcher sich an der Rundung zur Versinnbildung der Jordangegend zwei Fischer mit ihrem Netze anschließen. Marucchi, der diesen Sarkophag bald nach

[1] Wilpert, Malereien § 75.
[2] Vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.

der im April 1901 geschehenen Auffindung publizierte,[1] verweist auf die Ähnlichkeit der Taufszene mit derjenigen einer lateranensischen Skulptur,[2] die Fischer erinnern ihn an den neben den Taufszenen in S. Callisto zu sehenden Fischer, an das evangelische: ego vos faciam piscatores hominum. Damit wäre der symbolische Gehalt berührt, der die Darstellung der Taufe Christi veranlaßte. Spricht ihr sehr frühes Vorkommen und ihre sepulkrale Anwendung z. B. auf einem Grabstein aus Aquileja für eine ausschließlich historische Illustration aus dem Leben des Heilands allerdings kaum, so liegt anderseits ein Bezug auf die sakramentale Taufe als Bürgschaft zur Seligkeit nahe.

Unter den Lämmeridyllen in den Zwickeln des Bassussarkophages findet sich auch die Taufe des Herrn. Das Wasser strömt von der Seite über ein Lamm, vor dem ein zweites Tier steht und mit der rechten Pfote das Haupt des Täuflings berührt. Darüber die Taube und rechts ein drittes Lamm als Füllfigur.

§ 170. Passionsszenen. Zu den rein historischen Bildern zählen die Szenen aus dem Leiden und Sterben des Herrn. Sie sind der Freskenmalerei fast unbekannt, merkwürdigerweise tun dieser Sujets auch die pseudocyprianischen Gebete „nur in nebensächlicher und bekenntnismäßiger Weise" Erwähnung.[3] Wir verdanken sie der Sarkophagplastik vom vierten Jahrhundert ab, dem äußeren Kirchensieg und Verlassen der Arkandisziplin. Eine einzige merkwürdige Ausnahme bietet ein Fresko der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts in der Passionskrypta des Prätextat, welches Wilpert als Verspottung Christi auslegt.[4] Neben einer dornenbekränzten stehenden Person, die mit dem Pallium bekleidet ist, sieht man dort zwei Soldaten in Chlamys und hochgeschürzter Tunika, welche mit Stäben das Haupt dieser Person berühren. Ob nicht ebensogut an einen Märtyrer zu denken ist? Andernfalls wäre das Bild als einziges altes Passionsfresko ein Unikum.

Die Passionsszenen, welche die plastische Kunst vom vierten Jahrhundert ab in dramatischer Anschaulichkeit vorführt, sind der Einzug Jesu in Jerusalem, die Fußwaschung, der Judaskuß, die

[1] NB. 1901, 205—216.

[2] Bull. 1882 tav. IX. Über den Engel bei der Taufe vgl. § 188.

[3] Michel, Gebet und Bild 106.

[4] Wilpert, Malereien. Taf. 18.

Gefangennahme, die Verhöre vor Kaiphas und vor Pilatus, letzteres meist mit dessen Händewaschung verbunden, die Dornenkrönung und Kreuztragung.

Bezeichnenderweise kommt unter allen diesen Sujets der glorreiche Einzug in die Leidenszeit am häufigsten vor, „stark ein dutzend mal" nach de Waal, „und von diesen entfällt die Hälfte auf den Vatikan".[1] Wir geben hier das schöne Beispiel, welches unmittelbar unter dem Bilde der maiestas Domini die Mitte des Bassussarkophages ziert. Der Heiland, mit Tunika und Pallium bekleidet, reitet auf der Eselin daher, ein Jüngling ist im Begriffe, sein Gewand auf dem Boden auszubreiten. Im Hintergrunde steht ein Eichbaum, der Früchte trägt (Ostern!) und zwischen den Zweigen einen Mann zeigt, in dem wohl eher Zachäus als ein beliebiger Neugieriger zu erblicken sein wird.



Fig. 135. Einzug Jesu verbunden mit der Zachäusgeschichte. (Relief vom Bassussarkophag.)

Auf anderen Sarkophagen ist die Szenerie personenreicher, auch wohl auf große Flächen verteilt; so zeigt ein vatikanischer, jetzt im Museum des Lateran, das Stadttor, aus dem zwei Männer mit Palmzweig und Kranz dem Heiland entgegenkommen. Zwei Knaben breiten Gewänder aus, einer trägt eine Palme, wieder einer ist im lobpreisenden Gefolge des Herrn.[2] Der freudige Empfang erinnert an die symbolischen Worte der commendatio animae: hodie sit in pace locus tuus, et habitatio

[1] de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 43.

[2] Garr. tav. 314, 5.

tua in sancta Sion . . . veniant illi obviam sancti angeli Dei et perducant eum in civitatem coelestem Ierusalem.

Ein eigentümliches Fresko aus einem Hypogäum bei Syrakus wird zuweilen als verkürzte Wiedergabe des Einzugs Christi in Anspruch genommen. Das fragmentierte und gänzlich verblaßte Bild scheint einen jugendlichen Reiter darzustellen, zu dessen Rechten und Linken etwas mehr im Hintergrunde je eine betende Gestalt zu sehen ist.[1]

Etwa ebenso oft wie die Einzugsszene führte die plastische Kunst den Heiland vor Pilatus vor. Man hat als Grund die Parallele zu jenem Gericht angenommen, „dem der Verstorbene sich stellen muß, in der Hoffnung, von dem nicht verurteilt zu werden, der um unsertwillen das Urteil des Todes auf sich genommen".[2] Obwohl es sich in erster Linie auch hier um eine historische Darstellung handelt, wird, scheint mir, diese Auffassung umsoweniger ausgeschlossen, als gerade vom vierten und fünften Jahrhundert ab der Gedanke an das endliche Gericht häufiger und namentlich auch von den Grabschriften betont wird. Der Landpfleger sitzt regelmäßig auf dem Faldistorium in gedankenvoller, unentschlossener Pose, während ein Diener ihm das aquamanile reicht. Links davon, meist in einer eigenen Interkolumne, erblickt man den Herrn, der von zwei Soldaten oder Schergen vorgeführt wird. Auf dem Bassussarkophage, wo die Szene das Pendant zum Opfer Abrahams bildet, sieht man hinter dem Richter, dem ein Assessor als Füllfigur beigegeben ist, die Mauern des Prätorium. Der Herr, mit etwas vornübergebeugtem Haupte, hält in der Linken ein Diptychon, die Rechte wird ursprünglich im Redegestus erhoben gewesen sein. Die übrigen Passionsbilder kommen nur ganz vereinzelt vor. Ein oft abgebildeter Sarkophag aus dem Lateranmuseum zeigt nebeneinander die Kreuztragung (durch Simon von Kyrene), Dornenkrönung, Gefangenführung und Händewaschung; er wurde wahrscheinlich bei den Ausgrabungen bei Tor Marancia (S. Domitilla) gefunden.[3]

[1] Führer-Orsi, Ein altchristliches Hypogäum im Bereiche der Vigna Cassia (Abh. der K. bayr. Akad. der WW. I. Kl. XXII. Bd. 1 München 1902. S. 126 ff.).

[2] de Waal, a. a. O. 49.

[3] Garr. tav. 350, 1. — Die Dornenkrönung und Kreuztragung außerdem auf zwei bezw. drei gallischen Sarkophagen; das Verhör vor Kaiphas einmal in Rom;

§ 171. Die Auferstehung. Man kann nicht genug betonen, daß die historischen Bilder aus dem Leben des Herrn gegenüber dem symbolischen Cyklus immer wieder stark in den Hintergrund treten. Wenn Szenen wie die der Verklärung, welche nur einmal im vierten Jahrhundert, auf der Lipsanothek von Brescia, und dann erst wieder im sechsten als Mosaik zu S. Apollinare in Classe zu Ravenna und in der Katharinenkapelle auf dem Sinai selten begegnen, so läßt sich das vielleicht aus Schwierigkeiten der Konzeption hinreichend erklären. Auch das Fehlen sepulkraler Kreuzigungsbilder rechtfertigt sich aus dogmatischen und ethischen Gründen. Dagegen würde man ihres symbolischen und auf die resurrectio carnis hinweisenden Wertes wegen es kaum verstehen, wenn die Auferstehung des Herrn im sepulkralen Cyklus nicht wenigstens angedeutet wäre. Und sie ist es in der Tat, allerdings nicht auf Malereien, sondern nur in der Plastik. Es handelt sich dabei um eine Gruppe römischer und gallischer Särge, deren Mittelfeld ein Kreuz zeigt, unter dessen Querbalken ein Krieger schläft, ein zweiter zum Monogramm Christi emporblickt, welches als Kreuzesabschluß in einem mit einer Schleife versehenen Kranze prangt. Je ein Täubchen wiegt sich an den Enden der Querhasta.[1] Der § 193 abgebildete Sarkophag aus dem Cömeterium der Lucina veranschaulicht diese Art der Darstellung. Eine abweichende Komposition ziert einen aus dem vatikanischen Cömeterium stammenden Sarg, wo an Stelle der Wächter der Heiland, wie er den Frauen erscheint, unter dem Siegeskreuz zu sehen ist und im Hintergrunde ein Kuppelbau, sein Grab.[2]

Die Wunder des Herrn.

Die Herrenwunder können den historischen Bildern aus dem Leben Christi nicht beigerechnet werden, da sie in den heiligen Offizien der Lebenden sowohl wie der Toten fast ausschließlich

die Gefangennehmung viermal in Rom, einmal in Gallien; der Judaskuß viermal in Gallien; die Fußwaschung einmal in Rom, öfter in Arles.

[1] Die Beispiele sind zusammengestellt Garr. tav. 350–353. — Ein gleichschenkliges Stabkreuz vertritt das Labarum auf einem Sarg aus S. Ambrogio zu Mailand, derselbe, in welchem einst die Reste der hhl. Felix und Nabor ruhten (Garr. tav. 353, 4); doch spricht gerade die Form dieses Kreuzes für die longobardische Zeit.

[2] Garr. tav. 350, 4.

Machtsymbole repräsentieren und dieselbe hervorragende Stelle im urchristlichen Gebetswesen einnehmen, wie die eschatologisch gewerteten Paradigmen aus dem Alten Testament. „Und dich flehe ich an," heißt es in dem zweiten durch seine Synthese bemerkenswerten pseudocyprianischen Gebete, „den Sohn des lebendigen Gottes, der du so große Wunder vollbracht. Der du zu Kana in Galiläa aus Wasser Wein bereitet hast, Israel zuliebe, der du den Blinden die Augen geöffnet, die Tauben hörend gemacht, den Lahmen ihre Glieder wiedergegeben, den Stummen die Zunge gelöst hast; der du die von Dämonen Geplagten geheilt, die Lahmen wie Hirsche springend gemacht hast, die Frau vom Blutfluß befreitest, Tote auferweckt hast und zu Fuß auf dem Meere wandeltest, der du das Meer geschaffen und ihm durch deine Macht Grenzen gezogen hast: dich flehe ich wegen all meiner Sünden an, der du bist im Himmel der Sohn im Vater und der Vater in dir ewiglich, der du thronest über Cherub und Seraph, dem Sitze deiner Herrlichkeit." [1]

Dem Zyklus neutestamentlicher Bilder reihen sich schon vom zweiten und dritten Jahrhundert ab an die Heilungen der Blutflüssigen, des Gichtbrüchigen, von Blinden, des Aussätzigen, die wunderbare Erweckung des Lazarus, das Speisungswunder und die Brotvermehrung sowie das Wunder zu Kana. Vom vierten Jahrhundert ab treten unter dem Einfluß der Skulptur zunächst die Heilung des Besessenen und die Erweckung von Jairi Töchterlein sowie einige liturgisch-eucharistische Sujets hinzu.

§ 172. Die Hämorrhoissa. In der Passionskrypta des Prätextat befindet sich ein Gemälde, welches Christus zeigt mit im Redegestus erhobener Rechten und in der untätigen Linken den thaumaturgischen Stab. Vor ihm kniet eine Frau in gegürteter Tunika und Haube und berührt seinen mit dem Clavus I gezierten Palliumzipfel.[2] Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts und ist die älteste Darstellung der Heilung der blutflüssigen Frau (Matth. 9, 20; Mark. 5, 25; Luk. 8, 43), die außerdem noch dreimal auf sepulkralen Malereien des dritten Jahrhunderts nachgewiesen ist.[3]

[1] Bequem zugänglich bei A. Harnack, „Drei wenig beachtete cyprianische Stücke" in Texte u. Unters. NF. IV 1894.

[2] Wilpert, Malereien Taf. 20. [3] a. a. O. § 65.

Sarkophage zeigen sehr häufig die gleiche Komposition, höchstens, daß eine Füllfigur hinzutritt. In mehreren Fällen lassen diese Reliefs das Weib auch beide Hände flehend zum Heiland emporheben, so daß man versucht sein könnte, an das kananäische Weib zu denken, welches Heilung für seine Tochter erbittet (Matth. 15, 22; Mark. 7, 25). Derartig ist auch die Szene auf der Eingangswand eines Cubiculums in Santi Pietro e Marcellino: die Frau streckt beide Arme nach dem Heiland aus in der Richtung des Saumes seines Obergewandes.[1] Das frühe, wenn auch seltene Vorkommen der Szene auf Katakombenbildern scheint mir die von der jüngeren Patristik beliebte Symbolisierung, welche sowohl in der Hämorrhoissa wie in der Kananäerin die ecclesia ex gentibus, also die Berufung der Heidenwelt sehen will, auszuschließen. Auch hier liegt ja der Gedanke an σωτηρία so nahe, der auch bei dem folgenden Paradigma, welches man als liturgisches Bild, nämlich im Anschluß an Tertullian als Tauffymbol in Anspruch nahm, zum Ausdruck kommt.[2]

§ 173. Die Heilung des Gichtbrüchigen, und zwar zumeist

[1] Wilpert, Cyklus christl. Gemälde Taf. I 2.

[2] Eine statuarische Erzgruppe Christi und des blutflüssigen Weibes besaß höchst wahrscheinlich die Stadt Cäsarea Philippi oder Paneas, aus der nach Eusebius hist. eccl. VII 18 die unglückliche Frau stammte. „Noch zeigt man," heißt es bei ihm, „ihr Haus in der Stadt, und ebenso bestehen noch bewunderungswerte Denkzeichen der Wohltätigkeit des Heilandes gegen sie fort. Es steht nämlich vor der Tür ihres Hauses auf hohem Steine das Erzbild einer Frau, welche auf ein Knie niedergebeugt, einer Flehenden gleich, die Hände nach vorn ausstreckt. Ihm gegenüber aber erhebt sich aufrecht vom gleichen Metall das Bild eines Mannes, der, mit einem Mantel geziemend bekleidet, seine Hand gegen das Weib hält. Zu seinen Füßen wächst an der Säule eine fremdartige Pflanze, die bis an den Saum des metallenen Mantels hinaufgeht und ein Heilmittel gegen mancherlei Krankheit ist. Diese Mannesgestalt nun soll das Bild Jesu sein. Es hat sich bis auf unsere Zeit erhalten, und ich habe es mit eigenen Augen gesehen, als ich die Stadt besuchte. Und man darf sich nicht wundern, daß Heiden, welche vom Erlöser Wohltaten erfuhren, dergleichen errichteten, da ich ja auch die Bilder seiner Apostel Petrus und Paulus, ja Christus selbst in Farben gemalt auf noch vorhandenen Gemälden sah. Denn wie leicht erklärlich, pflegten die Alten diese Männer ohne genaue Überlegung nach heidnischer Art so zu verehren." Angesichts des Wortlauts und der Parallelen in der Kunst kann unmöglich an eine Gruppe des Asklepios und der Hygieia gedacht werden, deren Attribute Eusebius belehrt haben würden. Ältere Autoren, z. B. Dalläus, Basnage, Spanheim bekämpften die Tradition in durchsichtig tendenziöser Absicht. Ihnen paßte nicht dieses eklatante Beispiel von Bildverehrung.

der Schlußakt des Wunders, wie der Geheilte sein Bett auf den Schultern davonträgt, ist auf Cömeterialgemälden bisher zwanzigmal nachgewiesen, wovon das älteste, in der Cappella greca, noch in den Anfang des zweiten Jahrhunderts fällt.[1] Unsere Abbildungen 89 und 91 zeigen das Wunder, bei dem in vielen Fällen die Gestalt Christi einfach weggelassen ist. Auf Sarkophagen und Elfenbeinen, wo die Darstellung vom Ende des vierten Jahrhunderts ab überaus häufig ist, ist der Paralytische in der Regel neben dem Heiland, der mit der Rolle in der Hand auftritt und den Gestus zu dem Worte „gehe" macht, eine halbgroße Figur; auf diese Art drückt die Plastik auch bei den übrigen Heilungen die Hoheit des Erlösers aus, den zuweilen noch als pars pro toto ein Apostel begleitet. Ein typisches Merkmal dieser Bilder ist die Eile des Paralytischen, die auch auf Goldgläsern, z. B. der oft genannten Kölner Schale im Britischen Museum, zum Ausdruck kommt. Erst vom sechsten Jahrhundert ab datieren jene ausführlichen Kompositionen, wo der Kranke vom Dache des Hauses herabgelassen wird, wofür ein Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna als erstes Beispiel zu nennen wäre.

§ 174. Blindenheilungen. Die Szene ist siebenmal auf Katakombengemälden nachgewiesen, in der Plastik häufiger. Das älteste Bild, im Cub. III von Santa Domitilla, stammt aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Gewöhnlich wurde, wohl im Sinne von Joh. 9, 1 Christus gemalt, wie er seine Rechte auf Kopf oder Augen des stehenden Blindgeborenen legt. Gründe der Symmetrie haben, nach Wilpert, zwei Kompositionen verursacht, in denen der Blinde knieend gemalt ist, nämlich ein von Bosio bereits veröffentlichtes Fresko der Cripta del re Davide sowie ein anderes in Santi Pietro e Marcellino.[2] Doch erscheint der Blinde auch sonst

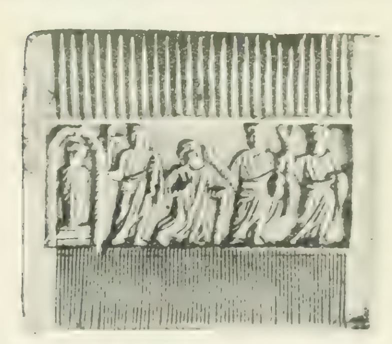


Fig. 139. Elfenbeinkamm aus Antinoe. (Kairiner Museum.)

[1] Wilpert, Malereien § 78.
[2] A. a. O. § 67. S. 220 ff.

in abweichender Position, so z. B. auf dem Fig. 139 abgebildeten Elfenbeinkamm aus Antinoe halb knieend. Er stützt sich auf seinen Stab. Neben Christus ein Begleiter mit erstaunt erhobener Rechten. Strzygowski datiert das Stück ins vierte bis fünfte Jahrhundert;[1] ein Vergleich mit derselben Szene auf einer Mailänder Pyxis und einer weiteren zu Clugny legt gemeinsame (orientalische) Vorlagen nahe. Auch auf Sarkophagreliefs erscheint der Blinde gelegentlich mit dem Stabe, selbst wenn er, was meist der Fall ist, in halber Größe der übriger Figuren auftritt, wie beispielsweise auf einem vatikanischen Sarge,[2] wo eine zweite kleinere Figur noch als Führer hinzukommt, wenn man nicht an eine Vorführung der von Matth. 9, 27–31 geschilderten Doppelheilung zu denken hat. Die im vorigen § erwähnte Kölner Schale schmückt im letzten Felde eine Blindenheilung in landschaftlicher Staffage. Der Kranke scheint zu knieen, eine Mauer auf der rechten Seite soll die Stadt andeuten, in deren Nähe die Heilung erfolgte.

§ 175. Die Heilung des Aussätzigen war bisher eine unbekannte Größe in der christlichen Archäologie. Wir verdanken Wilpert die Feststellung von drei Fresken derselben, sämtlich aus dem dritten Jahrhundert; das älteste davon ist ein fast ganz verdorbenes Bild im Cubiculum III der Domitillakatakombe. Die richtige Ergänzung legt ein anderes Bild in der Katakombe della Nunziatella nahe, obwohl auch dieses stark fragmentiert ist. Der Kranke streckt knieend seine Arme zu Christus aus, der die Rechte im Redegestus erhoben hat und mit der Linken das Pallium hält. Die Anordnung ist jedesmal gleich: „Christus spricht, und der Aussätzige bittet flehend um die Gnade der Heilung. Die Künstler hielten sich also ganz an den Bericht des Evangeliums des hl. Markus 1, 40–42. Daß Christus den Aussätzigen zuerst berührt, sagen auch die beiden anderen Evangelisten (Matth. 8, 3; Luk. 5, 13), ohne jedoch den Körperteil, den er berührt hat, näher zu bezeichnen. Um ein Mißverständnis oder eine Verwechselung der Szene mit der Blindenheilung zu verhüten, ließen die Künstler den Gestus des Berührens unbeachtet und malten Christus in der Haltung des Redenden.“[3]

[1] Strzygowski, Koptische Kunst 174 f.
[2] Bottari, Sculture I tav. 39.
[3] Wilpert, Cyklus christ. Gemälde 28 f.

§ 176. Ein Unikum, wenigstens für die Kunst der Katakomben, ist eine Darstellung der **Heilung** des Besessenen im mittleren Felde der Lunette des monumentum arcuatum secundum in der Hermeskatakombe, und zwar im Anschluß an Luk. 8, 26. Der nackte Besessene kniet schutzflehend vor dem Herrn, der ihm die Hand auf den Kopf legt. Das Bild wird der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zugeschrieben.[1] Der Gegenstand kommt aber erst in späterer Zeit mehr zur Geltung, z. B. in der Athoskunst, auf den Wandgemälden in Reichenau. Das älteste dieser späteren Darstellungen der Teufelsaustreibung von Gerasa dürfte ein Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna sein.[2]

§ 177. Des **Lazarus** Hervorrufung steht als beliebtestes Sinnbild der Auferstehung unter den Totenerweckungen obenan. Überaus mannigfache Denkmäler versinnbildlichen vom Anfang des zweiten Jahrhunderts ab, was Damasus in seiner eigenen S. 240 erwähnten Grabschrift so poetisch ausspricht: die Hoffnung, dereinst gleich Lazarus erweckt zu werden. Ja man ging so weit, kleine Lazarusstatuetten in Mumienform in den frischen Kalkbewurf der Loculi anzubringen als Erkennungszeichen und Symbol zugleich, oder sie den Verstorbenen mit ins Grab zu geben.[3]

Die Monumente stellen gewöhnlich den Augenblick der Erweckung dar, höchst selten den bereits auferstandenen Lazarus, auch fehlt nur ganz ausnahmsweise Christus der Herr. Merkwürdigerweise vereinigt gerade die älteste Wiedergabe des Wunders diese beiden Ausnahmen in sich. Sie ward von **Wilpert** gelegentlich seiner Entdeckungen in der Cappella greca freigelegt und gehört der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts an. „Den meisten Widerstand," schreibt der geniale Entdecker, „bot der Stalaktit, welcher das vierte Fresko verdeckte. Zunächst wurde hier der Giebel eines Gebäudes sichtbar, in welchem jeder Archäologe sofort das Grabmonument des Lazarus erkennt. In der Tat erschienen auch nach einiger Weile die Umrisse des als Mumie gemalten Lazarus. Die Darstellung unterscheidet sich jedoch nicht wenig von den bisher bekannten; denn links vom Grabgebäude ist Lazarus noch einmal,

[1] **Wilpert**, Malereien § 69.

[2] Garr. tav. 248, 2.

[3] Vgl. **Boldetti**, Osservazioni 523 und **Forrer**, Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1893, 16.

und zwar als Auferstandener, ganz in Weiß gemalt, was seiner Figur etwas Geisterhaftes verleiht. Er blickt mit großen Augen nach der Richtung hin, wo die aedicula ist; seine Arme sind über der Brust gekreuzt. Der untere Teil der Figur ist ganz verblichen; wäre er gut erhalten, so würde man ,die Füße mit den Grabtüchern umwunden sehen'. Weiter links steht eine verhüllte weibliche Gestalt, welche mit der linken Hand den Kopf des Lazarus berührt und die rechte zum Zeichen der Freude und Verwunderung über das geschehene Wunder erhoben hat: offenbar eine von den beiden Schwestern, wahrscheinlich Maria. Von der Figur des Heilandes, welcher die Totenerweckung gewirkt hat, ließ sich weder rechts vom Grabmonument noch auf der entgegengesetzten Seite eine Spur entdecken. Obgleich die Malerei sehr gelitten hat, so glaube ich dennoch mit Sicherheit sagen zu können, daß Christus hier gar nicht abgebildet war; denn der Weg, auf welchem Lazarus und seine Schwester stehen, hört bei der letzteren auf, und der Raum zwischen Maria und dem Hügel, welcher das Fresko links abschließt, ist zu klein, um die Figur eines Mannes zu fassen." [1]

Das Charakteristische der Lazarusbilder ist einmal das Grab, meist eine aedicula, zu welcher einige Stufen emporführen und in welcher eine mumienhaft eingewickelte Figur aufrecht steht, dann die Gestalt des Heilandes, der mit einem Stabe oder der Hand das Haupt des Toten berührt. In der einen Hand hält der Erlöser gewöhnlich eine Rolle. Unsere Abbildungen S. 282, 284, 288 usf. zeigen diese Auffassung, welche der Mehrzahl der in Betracht kommenden fünfzig römischen Cömeterialfresken und einigen außerrömischen, z. B. in Syrakus eigentümlich ist. Ein Charakteristikum der sehr häufigen Wiedergabe des Wunders in der Plastik ist das Hinzutreten einer dritten Person, der zu den Füßen des Herrn flehend knieenden Schwester Maria. Sie erscheint auf den bei Garrucci im fünften Bande reproduzierten Sarkophagen rund dreißigmal, auf Fresken nur ein einzigmal im Cubiculum clarum von Santa Priscilla. Auch die Elfenbeine, abgesehen von einem Relief der Lipsanothek zu Brescia aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, kennen bereits diese Erweiterung und fügen zuweilen noch einen Apostel hinzu, so z. B. einer der beiden Buchdeckel im

[1] Wilpert, Fractio panis 4 f. Taf. XI und Malereien S. 92.

Domschatz von Mailand. Es sind das Äußerungen jener freieren dramatischen Auffassung, wie man sie auch schon in der Miniatur des Codex von Rossano antrifft und wie sie z. B. auch der Kamm aus Antinoe Fig. 139 verrät. Die Goldgläser folgen der stereotypen Mumiendarstellung. „Wohl nicht unbedacht haben die Zeichner für das Kreisrund das auf Fresken äußerst seltene Felsengrab, für den eckigen Rahmen dagegen die aedicula gewählt, in deren Türöffnung die Mumie erscheint. Auf späteren Goldgläsern kommt sie aber auch beim Kreisrund vor."[1] Auch unter die anmutigen Lämmerszenen des Bassussarkophages wurde Lazarus aufgenommen, und zwar als letztes Bild rechts (Fig. 140). Am Original sind freilich nur noch die Reste der antiken aedicula mit ihrem durch spiralförmig gedrehte Säulen getragenen Tympanon erhalten, dazu ein Rest des mit dem Stabe das Wunder vollziehenden Lammes. Aus räumlichen Gründen scheint es mir unwahrscheinlich, daß außerdem noch andere Lämmer (Martha und Maria) vorhanden waren.

§ 178. Die Erweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus durch Christum kommt einige wenige Male in der sepulkralen Plastik vor, nämlich auf einem Sarkophage zu Arles und einem zweiten im Lateranmuseum.[2] In beiden Fällen hat sich der Künstler genau an den evangelischen Bericht gehalten (Luk. 8, 54 f.; Matth. 9, 25; Mark. 5, 41 f.), gemäß dem der Heiland das Mädchen bei der Hand nahm und es erweckte. So erblickt man sie halberhoben auf einem Bett, während der Herr mit der Rechten ihre Hand erfaßt und der Vater am Kopfende des Lagers erstaunt und dankbar die Hände emporhebt. Ein Fresko mit der gleichen Darstellung scheint sich im Cubiculum clarum in der Priscillakatakombe befunden zu haben, und zwar in unmittelbarer Nähe des oben erwähnten eigenartigen Lazarusbildes und gleich diesem fast ganz zerstört.[3]

§ 179. Biblische Mahlwunder. Die cömeteriale Kunst kennt rein eschatologische, biblische und eucharistische Mahlszenen. Erstgenannte wurden § 130 unter der Rubrik coena coelestis gewürdigt, die biblischen illustrieren die Wunderkraft des Herrn in Verbindung mit der Hoffnung auf *σωτηρία*, die eucharistischen

[1] Vopel, Goldgläser 74.

[2] Garr. tav. 316, 3; 376, 4.

[3] Wilpert, Cyklus christl. Gemälde 26 f. Taf. VII 3. Vgl. Malereien § 94.

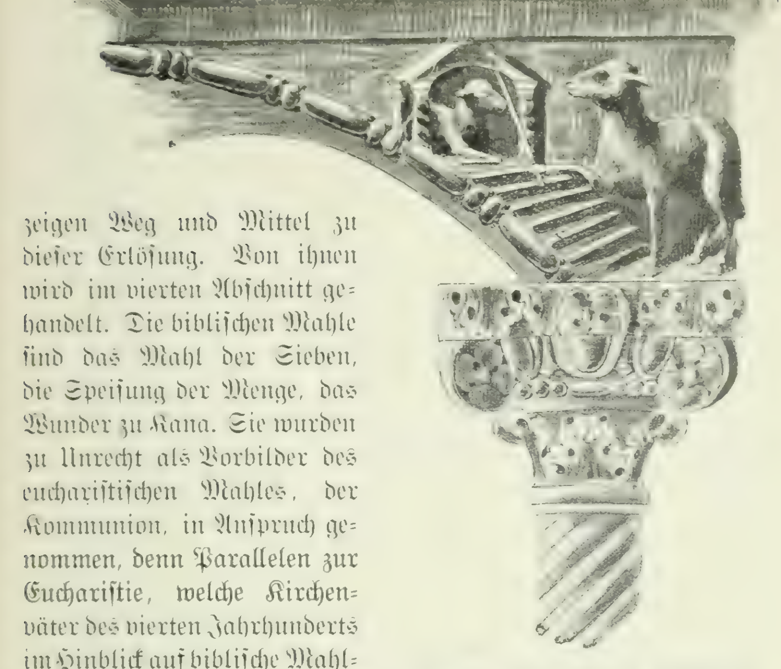


Fig. 140. Lämmeridyll vom Sarkophag des Stadtpräfekten Bassus.

zeigen Weg und Mittel zu dieser Erlösung. Von ihnen wird im vierten Abschnitt gehandelt. Die biblischen Mahle sind das Mahl der Sieben, die Speisung der Menge, das Wunder zu Kana. Sie wurden zu Unrecht als Vorbilder des eucharistischen Mahles, der Kommunion, in Anspruch genommen, denn Parallelen zur Eucharistie, welche Kirchenväter des vierten Jahrhunderts im Hinblick auf biblische Mahlwunder ziehen, beweisen wenig oder gar nichts für eine eucharistische Auffassung der Bilder im zweiten und dritten Jahrhundert. Eine eucharistische Reminiszenz ist diesen freilich fast durchgängig gemeinsam, ebenso wie den Darstellungen der coena coelestis, nämlich die mystischen Speisebestandteile Fisch, Brot und Wein. Ich neige ferner zur Überzeugung, daß die Symbolik dieser Speisen den Bildern ihre Aufnahme unter die Paradigmen der alten Kunst verschaffte. Ihre vorzugsweise eschatologische Ausdeutung wird durch eigenartige Kompositionen gestützt, so von der angeblichen »tractio panis«, wo den himmlischen Freudentisch die Körbe der Brotvermehrung umgeben, oder in jenem Arcosolfresko des von Kanzler entdeckten anonymen Cömeteriums an der Via Latina. Dort erblickt man unmittelbar über der Gruft ein Mahl von zwölf Personen, rechts davon den Heiland die Vermehrung vollziehend, links die Seele des Verstorbenen als Orans.[1]

[1] Weder die exzeptionelle Zahl der Mahlgenossen, noch die über der Darstellung

1. Das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias (Joh. 21, 2) kam verhältnismäßig selten zur Darstellung. Die Szene wurde aber vielen vertraut, da sie wiederholt unter den Fresken der sog. Sakramentskapellen von San Callisto vorkommt und so das Los dieser Bilder, einem dogmatischen Cyklus zugeschrieben zu werden, teilte. In Kammer A2 erblickt man über einem Loculus der linken Wand das Quellwunder des Moses und rechts davon sieben an einer *κλίνη* gelagerte männliche Personen nach Art der Fischer ohne Obergewand. Unmittelbar neben den Tafelnden sitzt ein weiterer Fischer mit der Angel. Das Gewässer, aus dem er den Fisch zieht, wird gewöhnlich und trotz der größeren Entfernung von dieser Szene als Abfluß vom Mosesfelsen angesehen, obwohl der defekte Zustand des Bildes hier gar kein sicheres Urteil erlaubt. Mir scheint vielmehr der Fischer eine maritime Beigabe zum Gelagebilde zu sein, um die Örtlichkeit, das Ufer des Sees Tiberias anzudeuten. In der benachbarten Kammer A3 repräsentiert ein Fischer in ganz ähnlicher Weise die Jordangegend, und auch die Plastik kennt diese Art des Ausdrucks, z. B. der S. 371 abgebildete Sarkophag mit der Taufe des Herrn. Im übrigen entscheidet weder diese Beigabe noch die Siebenzahl der Mahlgenossen, sondern allein die Tracht der Personen, das Fehlen des Obergewandes.[1]

Hervorzuheben ist hier sowohl wie bei Darstellungen der Speisung der Menge das absolute Fehlen von Kelch oder Becher im strengen Anschluß an den biblischen Bericht.

2. Die Speisung der Menge beziehungsweise das Wunder der Brotvermehrung, sei es nun die Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische (Matth. 14, 17; Luk. 9, 16; Joh. 6, 9) oder diejenige der sieben Brote und wenigen Fische (Matth. 15, 36), wurde auf zweierlei Art veranschaulicht, einmal durch Vorführung des Herrn, wie er das Wunder wirkt, und zweitens durch Wiedergabe des Mahles. Letztere Art ist im allgemeinen die ältere. Auch hier lagern sieben Personen am Sigma, vor dem oder zu dessen Seiten Körbe, in aus symmetrischen Gründen variierender

schwebenden vasa ansata zwingen, mit Marucchi NB 1903, 303 ff., an häretische Malereien zu denken. Die Zwölfe können sehr wohl Teilnehmer an der coena coelestis repräsentieren.

[1] Siehe Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen 19 und Malereien Kapitel XV, wo alle diese Bilder als „Darstellungen der Eucharistie" erklärt werden.

Anzahl, stehen. Das Schema ist z. B. im callistinischen Cyklus in den Kammern A3 A5 A6 wie folgt gegliedert:

Sieben männliche Personen am Sigma
Fisch Fisch

Acht Körbe: 1 2 3 4 5 6 7 8

Sieben männliche Personen am Sigma
Brot. Fisch. Brot. Fisch. Brot.

Sieben Körbe: 1 2 3 4 5 6 7

Sieben männliche Personen am Sigma
Fisch Brot (? Fisch

1 2 3 4 5 (Körbe (Körbe:) 6 7 8 9 10

Da im letzten Falle das Bild auf beiden Seiten fragmentiert ist, waren möglicherweise in Kammer A6 je sechs Körbe an den Tafelenden placiert. Die vierte Darstellung der Speisung befand sich in der Katakombe unter der Vigna Massimi und entsprach in etwa derjenigen der callistinischen Kammer A5.[1]

Bei weitem beliebter war die Wiedergabe der Brotvermehrung, welche nicht nur auf Gemälden, sondern auch in der Plastik und Kleinkunst regelmäßig vorkommt. Christus selbst tritt hier auf, entweder wie er die in Körben aufgespeicherten Brote mit dem thaumaturgischen Stabe berührt, wie das auf dem ältesten Bilde dieser Art, an der Frontwand des rechten Arcosols in Kammer III von Santa Domitilla im Anfang des dritten Jahrhunderts gemalt wurde, oder indem er zwischen den beiden Aposteln die Hände segnend auf die dargereichte Speise legt; zu seinen Füßen stehen auch in diesem Falle einige Körbe mit Broten, welche mit der Kreuzkerbe nach allgemein üblicher Art versehen sind. Nur selten, z. B. bei einem Relief im Museo Kircheriano, wo den Broten

[1] Wilpert, Die Katakombengemälde 29 Taf. XVI.

ein Christusmonogramm eingemalt wurde, kommt der eucharistische Nebengedanke an die Auferstehungsspeise zum offenen Ausdruck.[1] Dagegen haben wir im Arcosolio della Madonna in Santa Domitilla den singulären Fall, daß die Verstorbene als Orans neben dem Wundertäter erscheint, der hier also als Seligmacher charakterisiert wäre. Auch die regelmäßig wiederkehrende Zusammenstellung des Wunders mit der Hochzeit zu Kana und mit wunderbaren Heilungen legt nahe, daß der Sinn des Beschauers auf die Kraft und Allmacht Gottes gerichtet werden sollte, auf welcher die Hoffnung des Verstorbenen basierte.[2] Dieser eminent sepulkrale und eschatologische Gedanke kam zuweilen auf Grabsteinen in starker Verkürzung der Szene zum Ausdruck, indem bloß Fische und Brot in den Marmor eingraviert wurden. Auch die sieben Brotkörbe eines Freskos in Santa Domitilla sind eine derartige Kürzung, und ein Gemälde des Coemeterium maius zeigt in offenbarer Anspielung auf die Brotvermehrung und das Weinwunder sieben Brotkörbe neben zwei Weinkrügen.[3]

3. Das Wunder zu Kana wurde in den Katakomben bisher dreimal festgestellt, und zwar wird das Lunettenbild des rechten Arcosols in der Doppelkammer von Santi Pietro e Marcellino von Wilpert als ältestes Exemplar bezeichnet und dem Anfang des dritten Jahrhunderts zugeschrieben.[4] Es zeigt neben einer Mahlszene den Herrn, wie er mit dem Stabe einen von sechs Krügen berührt. Auf Sarkophagen findet sich, wovon ein Blick durch den fünften Band Garruccis überzeugt, die Szene recht oft, zuweilen zusammen mit der Brotvermehrung. Hier wie dort erscheint Christus in Tunika und Pallium mit dem thaumaturgischen Stab. Ein höchst merkwürdiges Bild des Hochzeitsmahles kam beim Bahnbau südwestlich von Alexandrien in einer unterirdischen Grabanlage ans Licht. Während die Gräbergalerie keine Gemälde aufwies,

[1] Wo kirchliche Geräte mit der Szene geziert waren, lag er jedenfalls nahe. Das älteste Beispiel dafür ist jene runde Elfenbeinpyxis aus Karthago, welche jetzt im Museum von Livorno aufbewahrt wird und dem vierten oder fünften Jahrhundert angehört. Hier erscheint übrigens Christus unter den Aposteln, welche die Brote ehrfürchtig von ihm entgegennehmen, also eine wohl gerade für die custodia der Eucharistie abgeänderte Komposition.

[2] Eine solche z. B. auf dem unter 3. zu besprechenden Fresko von Alexandrien.

[3] Wilpert, Malereien §§ 89 f.

[4] Ebenda § 87.

konstatierte Wescher[1] einige Wandgemälde in der mit Bänken versehenen Vorhalle. Da sie nicht nur, wie man auf Grund der verschiedenen Stuckschichten anzunehmen hat, aus verschiedenen Zeiten stammen, sondern auch stark übermalt wurden, auch die vorhandenen Kopien, für welche man Garruccis Taf. 105 vergleiche, recht mangelhaft zu sein scheinen, wird man nicht leicht Schlüsse aus ihnen ziehen dürfen. In der Mitte der Apsis jener Vorhalle sieht man Christus mit gekreuztem Nimbus auf einer sella; er ist gekennzeichnet durch die Abkürzungen IC XC zu Seiten des Hauptes. Links bezw. rechts vom Heiland eilen in fliegenden Pallien *ΠЄτΡΟ;* und *ΑΝΔΡЄΑϹ* herbei, letzterer eine Platte mit zwei Fischen darbietend. Zu den Füßen stehen Brotkörbe. Links von dieser wunderbaren Brotvermehrung ist das Bild der Hochzeit zu Kana. Neben einigen zum Schmaus gelagerten Personen wiederum die stehende mit IC bezeichnete Figur des Herrn, der jedenfalls in dem Momente gedacht ist, wo er die Verwandlung vollzieht. Rechts von ihm hinter den Gästen stand kaum noch sichtbar *Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ*. Noch weiter rechts, je nachdem man die Beischrift *ΠΑΙΔΙΑ* nimmt, ein Vertreter der Dienerschaft (*ἡ παιδία*) oder der bei keiner Hochzeit fehlenden Jugend (*ἡ παιδιά*). Stärker zerstört, wie es alle diese Bilder schon bei ihrer Auffindung waren, fand man eine dritte Gruppe, welche rechts vom Mittelbild *ΤΑϹ ЄΥΛΟΓΙΑϹ ΤΟΥ ΧΥ ЄϹΘΙΟΝΤЄϹ* vorstellte, aber nicht mehr zu rekonstruieren ist; auch hier war ein Mahlbild gegeben, zweifellos ein eucharistisches. Die Gesamtkomposition scheint mir mit Viktor Schultze dem fünften, wenn nicht gar sechsten Jahrhundert anzugehören.[2]

§ 180. Jesus und die Samariterin am Brunnen (Joh. 4, 4—42) ist eine der späten Sarkophagskulptur und den Elfenbeinen geläufige Szene. Die Anordnung ist gewöhnlich so: links von dem runden Ziehbrunnen ein jugendliches Weib, stehend oder den Eimer emporwindend, rechts Jesus im Redegestus, mit der Linken den Palliumzipfel haltend; in der jüngeren Kunst, z. B.

[1] Wescher im Archives des missions scientifiques et littéraires. Sér. II, I 190, vgl. auch Neroutsos-Bey, Notices sur les fouilles récentes exécutées à Alexandrie. Alex. 1875 und Bull. 1865, 58 ff.

[2] V. Schultze, Katakomben 284.

auf einem Mosaik in S. Vitale, nehmen auch Jünger an dem Vorgang teil. Ein Relief der Lipsanothek von Brescia substituiert den guten Hirten und zeigt links von der Brunnenszene seine Herde.[1] In einigen Fällen, z. B. auf dem genannten Mosaik, auf einer syrischen Miniatur der Laurentiana, auf einem Sarkophage[2] ist der Herr sitzend dargestellt. Dasselbe gälte von einem sehr alten Gemälde der rechten Seite der Türwand in der Sakramentskapelle A3, wenn man in der hoch über dem Brunnen sitzenden und aus einer ausgebreiteten Rolle lesenden Figur den Herrn erkennen dürfte;[3] doch liegt hierfür ebensowenig ein plausibler Grund vor, wie zur Annahme eines Hinweises auf die Lektion bei der Tauffspendung, den Viktor de Buck vorschlug gemäß Is. 55, 1 u. 3: omnes sitientes venite ad aquas . . . inclinate aurem vestram et venite ad me.

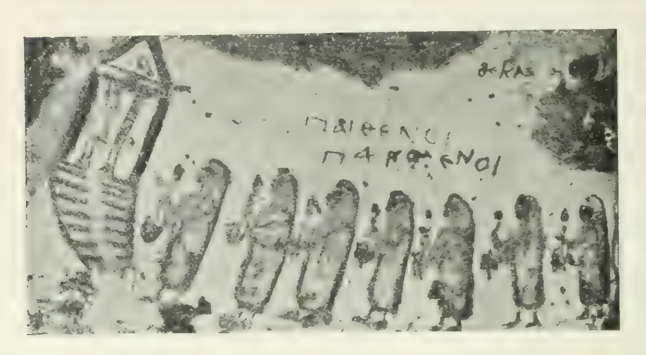


Fig. 141. Zug der klugen Jungfrauen. (El-Kargeh.)

§ 181. So häufig die Parabel von den Jungfrauen in der altchristlichen Literatur, in den alten Liturgien Erwähnung findet,[4] so selten diente sie dem Künstler zum Vorwurf. Dagegen spielen vereinzelte Grabschriften auf die Parabel an und bezeugen ihre eschatologische Wertung. So die S. 240 f. mitgeteilte Inschrift der Irene, der Schwester des Damasus, im letzten Verse. Ferner ein etwa hundert Jahre jüngeres gallisches Epitaph, welches eine

[1] Garr. tav. 443.

[2] Garr. tav. 402, 7.

[3] Vgl. Wilpert, Sakramentskapellen 4 ff. und Malereien, dreizehntes Kap. III.

[4] Im Sacramentarium Gelasianum heißt es in einem der Weihegebete für die gottgeweihten Jungfrauen (Muratori, Liturgia Rom. vetus I 630): Transeat in numerum sapientium puellarum, ut caelestem sponsum accensis lampadibus cum oleo praeparationis expectet, nec turbata improvisi regis adventu . . . . excludatur cum stultis, regalem ianuam cum sapientibus virginibus libenter introeat etc.

gottgeweihte Jungfrau feiert, die in erprobtem Leben gleich den klugen Jungfrauen sich Christum den Bräutigam verdient hat:

HIC REQVIESCIT IN PACE
BEATAE MEMORIAE
EVSEBIA SACRA DO
PVELLA CVIVS PROBA
BILIS VITA INSTAR
SAPIENTIVM PVELLA
RVM SPONSVM EME
RVIT HABERE XPM
CVM QVO REsurget . . .[1]

Wir kennen drei Cömeterialfresken, denen die Parabel zugrunde liegt; davon entfallen zwei auf Rom, eines auf den Orient. Von den römischen ist das Gemälde in der Arcosollunette des Cubiculum III im Coemeterium maius am ältesten, und zwar der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehörig. Es zeigt unter einem Bilde des heiligen Hirten die Verstorbene als Orans, links davon das himmlische Mahl, an welchem vier Jungfrauen teilnehmen, rechts den Zug der fünf klugen Jungfrauen mit Fackeln und Ölkrügen, die im Begriffe sind, den Bräutigam zu begrüßen. Da trotz der Raumfülle nur vier Personen am Mahle teilnehmen, wird die Absicht des Künstlers offenbar, den fünften Platz jener Orans, der Verstorbenen, zu reservieren. Ein etwas jüngeres Lunettenbild kam zu Anfang der siebziger Jahre beim Einsturz einer Kammer im Cömeterium der Cyriaka ans Licht. Den Hintergrund bildet ein Torbau, davor erscheint Christus in Tunika, Pallium und Sandalen. Sein bärtiges Haupt umgibt ein einfacher runder Nimbus,[2] die Rechte ist einladend erhoben, die Linke trug vielleicht die typische Rolle. Zu den Seiten des Herrn sieht man links die fünf klugen Jungfrauen mit brennenden Fackeln, rechts die törichten, deren Fackeln gelöscht sind, alle jugendlich, barhaupt und in langen Gewändern.

Ich rechne diesen Gemälden noch ein drittes bei, eines der Kuppelfresken in der Großen Oase. Den Abschluß der unteren Gemäldezone in der vielgenannten Kammer E bildet ein Zug von

[1] Le Blant, Inscriptions II n. 392. [2] Die runde Wölbung des Tores verleitete Garrucci (tav. 59, 2), dem Herrn einen dreifachen Nimbus zu geben. Vgl. im übrigen Wilpert, Gottgew. Jungfrauen 72 ff. sowie Malereien § 114.

sieben Jungfrauen nach einem tempelartigen Torbau, wie er ähnlich an anderer Stelle des Freskos Jerusalem repräsentiert. Bezeichnet als *ΠΑΡΘΕΝΟΙ* schreiten sie in gleichem Abstand voneinander von rechts her. Ihre lange Gewandung schließt ab mit dem Kopfschleier, der über die Schultern fällt. Sie tragen prozessionsartig in der Rechten brennende Leuchter, deren gewundene Form an gewisse koptische Exemplare erinnert, in der Linken den Ölkrug. Die vorderste hat bereits die unterste der sieben Stufen, die zum Gebäude emporführen, erreicht. An der mystischen Siebenzahl wird man sich umsoweniger stoßen, als die Jungfrauen hinlänglich durch ihre Attribute gekennzeichnet sind. Das Ganze nimmt sich aus wie eine Illustration zu jener Grabschrift der vier Schwestern Licinia, Leontia, Ampelia und Flavia zu Vercellä, an deren Ende von dem Zuge der klugen Jungfrauen nach dem Tempel des Herrn die Rede ist. Sie tragen heilige Gewänder, sind wohlgeschmückt und schreiten zum Tempel, wo sie, denen das Öl nicht ermangelt, vom Bräutigam in die Wohnung des Lichts eingeführt werden:

. . . INGRESSAE TEMPLVM DOMINI VENERABILE MVNVS
ACCIPIENT DVROS QVONIAM VICERE LABORES
FLORIBVS ET VARIIS OPERVM GEMMISQVE NITENTES
LVCIS PERPETVAE MAGNO POTIENTVR HONORE
ADVENTVM SPONSI NVNC PRAESTOLANTVR OVANTES
VESTE SACRA COMPTAE OLEO DVRANTE BEATAE.[1]

§ 182. Die Maiestas Domini und traditio legis sind zwei engverwandte Szenen der alten Kunst, von denen sich drei Haupttypen unterscheiden lassen:

1) der thronende Christus allein, wie ihn das S. 288 abgebildete Deckenbild der Katakombe unter der Vigna Massimi zwischen zwei Rollenbehältern, also dem Hinweis auf sein göttliches Gesetz zeigt, 2) der thronende bezw. auf dem Berge der Para-

[1] CIL V 2 n. 6731. — Eine der Jungfrauen sehe ich in dem von Strzygowski, Koptische Kunst unter n. 7276 publizierten Reliefsfragmente im Museum von Kairo (4. Jahrhundert). Lediglich den „Chor der Jungfrauen" zeigt die Vorderseite eines Sarkophags im Campo Santo zu Pisa. Links der Gotthirte mit der Herde im clipeus, der die Mitte einnimmt, das Brustbild des Verstorbenen, rechts davon eine Gruppe von acht Jungfrauen, zu denen als neunte die Beizusetzende hinzuzudenken ist. Sie erinnern lebhaft an die Figuren der Musen auf antiken Sarkophagen. Publiziert von Le Blant, Revue arch. 1877 pl. XXIV.

dieſesflüſſe ſtehende Chriſtus unter den Apoſteln oder Evangeliſten, wie ihn z. B. das Deckenbild in Santi Pietro e Marcellino wiedergibt (Fig. 134), und 3) die traditio legis an den Apoſtelfürſten. Ihren prächtigſten Ausdruck haben dieſe Bilder in der erſten muſiviſchen Kunſtübung der Baſiliken gefunden und es iſt ſicher, daß von hier aus die meiſte Anregung zur Darſtellung auf Denkmälern der Kleinkunſt geboten wurde. Ihre Beliebtheit ſpeziell im chriſtlichen Oſten laſſen insbeſondere ſyriſche Quellen ahnen,[1] aber auch die Monumente, z. B. die dem kleinaſiatiſchen Kreiſe angehörige Berliner Pyxis (Fig. 142) erweiſen ſie. Auf Katakombenfreskten kommen nur die sub 1 und 2 genannten



Fig. 142. Die Maiestas Domini auf der Berliner Elfenbeinpyxis.

Arten vor, und es iſt immer der jugendliche unbärtige Chriſtus dargeſtellt; die traditio legis dagegen war ein beliebtes Sujet der Sarkophagkunſt und des Moſaiks. In allen wird gleichmäßig Chriſtus als Gebieter und Herrſcher gefeiert, von deſſen Geſetz alles abhängt. Wo das Geſetz direkt dem Apoſtelfürſten in Form einer Rolle überreicht wird — die Künſtler ſchreiben auf ſie ausdrücklich DOMINVS LEGEM DAT —, erſcheint Petrus zunächſt links vom Herrn, oft eine crux gemmata auf der einen Schulter tragend, manchmal auch mit der einfachen crux hastata. In ihrer äußeren Konzeption haben dieſe Bilder ſtarke Analogien in der Darſtellung der largitio auf dem Konſtantinsbogen und auf dem zu Emerita Auguſta in Spanien gefundenen Diskus des Kaiſers Theodoſius. Vgl. auch § 192.

[1] Baumſtark im Oriens christianus 1903.

Dritter Abschnitt.

Ikonographie Gottes und der Heiligen.

§ 183. Gott und die Trinität. Einer persönlichen Darstellung Gottes standen bis in die nachkonstantinische Zeit schwerwiegende Bedenken im Wege, die sich aus der Bekämpfung des Götzendienstes und aus der apologetischen Betonung der Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit zur Genüge erklären. So kam es, daß der ältesten Kunst ein Bild Gottes fehlte und als Notbehelf und äußerste Konzession das biblische Machtsymbol, die Hand oder der Arm Gottes, seine Stelle einnahm. Die meist seitwärts über der Szene sichtbare, mitunter in Wolken gehüllte Hand ist es, die Abraham vom Vollzug des Sohnesopfers abhält, ihm als Sinnbild zahlloser Nachkommenschaft den Sternhimmel weist (Wiener Genesis); sie reicht Moses das Gesetz dar, rettet den Schiffbrüchigen und ist noch in späterer Zeit, namentlich auch im Mittelalter, ein sehr beliebtes brachyologisches Motiv.[1] Einen gewissen Umschwung brachte erst die nachkonstantinische Plastik, sofern einige wenige Szenen Gott als Person darstellen, doch ist es nur ein Tasten und Versuchen, das sich da bemerkbar macht, das schwierige Thema unverfänglich zu lösen. Und dieser Versuch war durchaus vorübergehend und singulär. So sehen wir auf bestimmten Skulpturen Gott als vollbärtigen Alten, welcher auf einem Fels oder Steinhaufen sitzt und dem Kain und Abel ihre Gaben gemäß Genesis 4, 3 ff. darbringen. Der berühmte Sarkophag vom Paulusgrabe, jetzt im christlichen Museum des Lateran, führt ihn auf einer Kathedra vor, Eva erschaffend, während zwei weitere Persönlichkeiten von durchaus gleicher schematischer Behandlung assistieren. Man hat in diesen Begleitfiguren wohl eine menschliche Darstellung des Sohnes und des Heiligen Geistes zu sehen, womit sich ein Bild der Trinität ergäbe, und kann dagegen kaum die unbärtige Figur des Heilandes im Nachbarfelde der Skulptur geltend machen, da in der gleichmäßigen Behandlung der drei offenbar ihre göttliche Einheit demonstriert ist. Das vielbesprochene Relief[2] erscheint demgemäß in doppelter Hinsicht als große Seltenheit, indem es einerseits die Schöpfung vorführt, anderseits die Dreieinigkeit illustriert. Es

[1] Didron, Iconographie chrétienne; histoire de Dieu. Paris 1843.

[2] Die Literatur am vollständigsten bei J. Ficker, Bildwerke des Lateran 39 f.

wäre aber auch dann ein Unikum, wenn man mit Viktor Schultze u. a. in den Begleitfiguren Engel zu erkennen hätte.[1]

Im übrigen kennt die alte Kunst zwar Bilder des Sohnes, die Taube als Symbol des Geistes, aber kein weiteres Bildnis der Trinität, nicht einmal ein Symbol. Gewisse Dreiecksfiguren, welche einige Epitaphien aufweisen und in denen man ein solches hat sehen wollen, zeigen entweder als Lot oder Winkel den Beruf des Verstorbenen an oder sind, wo sie mit dem Christusmonogramm bezw. den apokalyptischen Buchstaben verbunden auftreten, vielleicht ein christologisches, jedenfalls kein trinitarisches Symbol. Das erhabene Mysterium der Dreieinigkeit war zu fremd und schwierig, um es künstlerisch zu fassen, anderseits lag es näher, die zweite Person der Gottheit im Bilde vorzustellen, welche vermöge des Erlösungswerkes und ihres direkten Eingriffes in die Heilsordnung dem Gläubigen immer wieder vor Augen schwebte. Auch hier begnügte man sich der Weihe des Göttlichen gegenüber zunächst mit geheimnisvollen Sinn- und Idealbildern, wie sie die disciplina arcani eingab. Man malte den Fisch, den Gotthirten, Orpheus, das Monogramm und jene jugendlichen Idealbilder des göttlichen Meisters. War dessen Person so von vornab in den Mittelpunkt aller religiösen Interessen gerückt, so nimmt es nicht wunder, wenn die Kunst zu eben jener Zeit, wo sie den ersten Versuch unternahm, Gott selbst zu verbildlichen, darauf verfiel, einfach Christus an seine Stelle zu setzen, so z. B. bei der Vorführung alttestamentlicher Theophanien.[2] Es erklärt sich daraus aber auch das Eingehen der Bildwerke auf jene theologische Spekulation, welche den präexistenten Logos zum Gegenstand nahm, z. B. bei der Zuweisung von Lamm und Ährenbündel an das erste Menschenpaar durch Christus.

§ 184. Die Kreuzigung. Der Würdigung der Typen, welche unsere christlichen Urväter für die Gestalt des Herrn prägten, möge ein Wort über die Darstellung des Gekreuzigten vorangehen, welche dem sepulkral-christologischen Cyklus bekanntlich fehlte. Sie hat von allen Passionsszenen weitaus die größte Bedeutung wegen der damit verknüpften archäologischen Fragen nach der Art, wie die Kreuzesstrafe, die Form des Kreuzes usf. zuerst wiedergegeben

[1] V. Schultze, Archäologische Studien 148 ff. und „Archäologie“ 318 f.

[2] Zum Beispiel bei der Begegnung Abrahams mit Melchisedech auf dem Mosaik der liberianischen Basilika Garr. tav. 215, 1, vgl. auch 219, 3 u. 4.

wurden. Als ältestes monumentales Zeugnis zur Kreuzigung des Herrn gilt jenes S. 256 vorgeführte heidnische Spottgraffito aus dem palatinischen Kaiserpalaste. Der mit dem Colobium, einer kurzen ärmellosen Tunika bekleidete Kruzifixus steht auf einem Fußbrett (suppedaneum), während die Hände am Querbalken befestigt erscheinen und über dem Kopfe der obere Abschluß des Langbalkens emporragt; denn des Spötters Absicht, eine crux immissa, so wie sie noch heute üblich, zu zeichnen, ergibt sich aus dem Graffito ganz zweifellos. Von einem Taukreuze, woran Garrucci, Kraus u. a. dachten, kann nicht die Rede sein.[1]

Ein christliches Bildnis des Kruzifixus war vor dem Übergang von der milden symbolischen Kunst der verborgenen Kirche zu den mehr historischen Cyklen der sieghaften kaum zu erwarten. Nachdem er sich vom vierten Jahrhundert ab vollzogen, lag aber kein Grund mehr vor, mit der Darstellung des mysterium crucis zurückzuhalten. Es ist bezeichnend, daß die ersten Passionsbilder der Sarkophage den Herrn nie mit dem Zuge der Demütigung und des Leidens umgeben, die Verspottung zur Verherrlichung wird, die Dornenkrönung sich wie eine coronatio des Siegers ausnimmt. Geradeso zieht der Kruzifixus als Sieger in die Kunst ein, der lebende Heiland hängt an den ersten Kreuzen aufrechten Hauptes, dem das frühe Mittelalter konsequent die Königskrone aufgesetzt hat. Die ältesten Beispiele sind zwei Reliefs, die mit guten Gründen dem fünften Jahrhundert zugeschrieben werden, das eine von den Türfüllungen von S. Sabina in Rom, das zweite von einem (römischen?) Elfenbeinkästchen, dessen



Fig. 143. Relief der Holztür von S. Sabina. (V. Jahrh.)

[1] Garrucci, Il crocifisso graffito. Roma 1857. Kraus, Das Spottkruzifix vom Palatin. Freiburg 1872 und RE II 774. Vgl. Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. I) Berlin 1880 sowie J. Reil, Die frühchristl. Darstellungen der Kreuzigung Christi. Lpz. 1904.

Reste das britische Museum verwahrt. Das im Verhältnis zu andern Reliefs[1] der Türe roh gearbeitete Kreuzigungsbild von S. Sabina zeigt drei schlecht proportionierte, nur mit dem engen subligaculum bekleidete Gestalten in orantenähnlicher Pose. Den Erlöser zeichnen gegenüber den als Kinder dargestellten Schächern (ohne individuelle Züge) größere Form und Bartwuchs aus. Gemeinsam haben alle drei leichte Richtung des Gesichtes nach links, geöffnete Augen, Nägel an den Händen, aber nicht an den Füßen. Das ganze Relief ist mit eigentümlicher Ökonomie hergestellt. Von den Kreuzen sind nur wenige Teile sichtbar, die jedoch genügen, die crux immissa festzustellen, am deutlichsten der Langbalken über dem Kopf des linken Schächers und die viereckigen Enden der Querbalken an den Händen. Ein kleiner Vorsprung unter den nebeneinanderstehenden Füßen der Gekreuzigten deutet das Suppedaneum an. Dieselbe Ökonomie macht sich bei der Gestaltung der Giebel u. Mauern des Hintergrundes, welche Jerusalem versinnbilden, bemerkbar, auch da fehlen die beiden äußersten Vertikalträger der Dächer, und ihre Stelle vertritt die Umrahmung des Bildes.

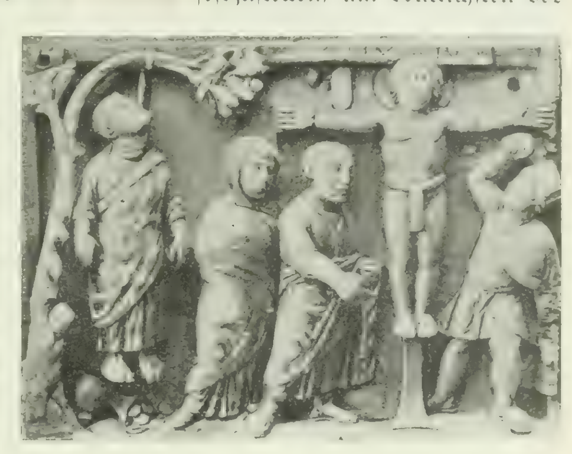


Fig. 144. Elfenbein des Britisch Museum.

Das viel realistischer aufgefaßte Londoner Relief hat mit dem vorhergehenden manches gemein, so z. B. die Nagelung der Hände und nicht der Füße, die Form des subligaculum, die crux immissa. Die Begleitfiguren des Kruzifixus erinnern an die Arbeit römischer

[1] Es galt eben eine Szene darzustellen, für die vielleicht überhaupt keine Vorlage zur Verfügung stand, während bezüglich der übrigen Bilder der oder die Künstler sich an Musterbücher bereits feststehender Typen halten konnten. Von der reichhaltigen Literatur das Wichtigste: H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Türe von S. Sabina in Rom RQS 1894, 1—48 und Wiegand, Das altchr. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina. Trier 1900, 575.

Sarkophage des vierten und beginnenden fünften Jahrhunderts. Links hängt an einem Baume Judas in Tunika und Pallium. Unter ihm sieht man den geöffneten Geldbeutel. Auf der linken Seite des Kreuzes erscheinen Maria und Johannes, rechts der Centurio Longinus im Begriffe, den Heiland mit der Lanze zu durchbohren.[1] Dieser selbst hängt mit straff angespannten Armen an einem (nicht wie in S. Sabina nur angedeuteten) erhöhten Kreuze, dessen etwas ausschweifende Enden wiederum auf Vorlagen der Sarkophagplastik verweisen. Er ist bartlos mit wenig langem Haupthaar und bereits mit dem Nimbus ausgezeichnet. Über seinem Haupte sieht man den Titulus mit der Aufschrift REX IVD(aeorum).



Fig. 145. Ägyptische Seidenstickerei.

Gegenüber diesen ältesten Bildwerken, welche den lebenden Heiland fast nackt zeigen, stehen eine Reihe von Werken des ausgehenden sechsten und siebten Jahrhunderts, für welche einerseits die lange Bekleidung des Herrn charakteristisch ist, anderseits der Hinzutritt der Symbole der Sonne und des Mondes. Auf einer Seidenstickerei aus Achmim, welche für ein vom Papste an einen ägyptischen Erzbischof verliehenes Pallium ausgegeben wurde,[2] sieht man den Herrn an der mit breitem Suppedaneum versehenen crux immissa, bekleidet mit ärmelloser Tunika und engaufliegendem Pallium. Es ist schwer zu sagen, ob er die Augen ganz geschlossen hält; wichtig ist auch hier der Umstand, daß die Füße nicht angenagelt sind, was nach Forrer auch bei jenem kleinen Goldblättchen von Achmim der Fall zu sein scheint.[3] Hier hat das Kreuz außer dem Fußbrett auch den Titulus und gemeinsam mit dem Relief der Sabinatür und einigen Ölfläschchen im Schatze von Monza die verkleinert, hier freilich grotesk wiedergegebenen Schächer zu beiden Seiten, während

[1] Dalton, Catalogue n. 291. Ebenda unter n. 43 eine Gemme aus Kustendje (Constanza) in Rumänien, welche zusammen mit andern Gemmen des 1.–3. Jahrhunderts gefunden wurde und angeblich »a very early representation of the Crucifixion« ist. Vor einem linearen Kreuz (oder Anker?) stehen neben einer nackten Person mit ausgebreiteten, aber nicht befestigten Armen je 6 Miniaturfiguren, die als Apostel gedeutet werden. [2] Forrer, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung. Straßb. 1893. [3] A. a. O.

sich die eben erwähnte Stickerei mit stilisierten Pflanzen an deren Stelle begnügt (Fig. 146).

Die eben erwähnten Ölfläschchen, welche Abt Johannes für die Königin Theodolinde in den Katakomben sammelte, zeigen übrigens nicht den Kruzifixus, sondern ein Kreuzchen, über dem das nimbierte Brustbild des Heilandes schwebt. Ähnlich war es mit einem der von Papst Theodor (642—649) gefertigten Mosaiken von S. Stefano Rotondo gehalten. Aus der Zeit dieses Papstes stammt aber auch das einzige Kreuzigungsbild, das bisher in den Katakomben nachgewiesen ist, nämlich in San Valentino an der flaminischen Straße. Das Bild ist leider fast ganz zerstört, und die alten Kopien beanspruchen wenig Vertrauen. Jedoch sei die



Fig. 146. Goldplättchen aus Achmim.

Ansicht Wilperts hervorgehoben, daß Christus dort wahrscheinlich nicht mit dem Colobium bekleidet war, wie der Entdecker der Valentinkatakombe, Orazio Marucchi, annimmt, sondern mit dem schlichten Schurz (perizoma);[1] es läßt sich leider nicht mehr feststellen, ob auch die Füße schon angenagelt wiedergegeben sind, wie sie der Miniator eines syrischen Evangeliencodex der Laurentiana zu Florenz, die Handschrift des Mönchs Rabulas, datiert vom Jahre 586, wiedergibt. Hier ist die Handlung schon breiter ausgeführt. Zu Füßen des Kreuzes, an dem der lebendige, bärtige, nimbierte Christus in langer, ärmelloser Tunika hängt, spielen drei Krieger „Mora“ um die tunica inconsutilis. Longinus sticht den Herrn mit der Lanze, von rechts her reicht einer den Essigschwamm usf. Auch die landschaftliche Staffage mit Bergen, Sonne und Mond erinnert schon stark an mittelalterliche Praxis.

Im allgemeinen kann man mit Kraus sagen, daß die Werke des ausgehenden sechsten und anfangenden siebten Jahrhunderts „ein tiefes Herabsinken von dem noch immer leidlichen Stande künstlerischen Vermögens und dem realistischen Charakter des

[1] Vgl. Marucchi, Il cimitero e la basilica di S. Valentino. Roma 1890, 48 ff. und Wilpert, Katakombengemälde 39.

Londoner Elfenbeins verraten, während man am Schlusse dieser Periode Schöpfungen tiefsten Verfalls begegnet, in denen das Bild des Gekreuzigten zur geschmacklosen Verzerrung oder zu äußerster Roheit der Ausführung herabsinkt."[1] Es gilt das natürlich nicht mehr von jenen frühmittelalterlichen Darstellungen, welche im Stile der Rabulasminiatur die Kreuzigungsszene weiter ausmalen, so von den bekannten Gemälden in den Unterkirchen von S. Clemente, Santi Giovanni e Paolo, S. Urbano bei Rom und vor allem von S. Maria Antiqua, die zusammen mit dem Bilde in der sala del martirio der Paulskirche und dem Relief am Osterleuchter in derselben Basilika eine Gruppe ausmachen, die sich hier der Besprechung entzieht.



Fig. 147. Kleinasiatisches Sarkophagrelief des vierten Jahrhunderts. (Kgl. Mus. zu Berlin.)

§ 185. **Christustypen.** Die alte Kunst löste ihre Aufgabe, Christus darzustellen, teils im Anschluß an ein Symbol (Fisch, Monogramm), teils an eine Allegorie (Hirt), endlich, indem sie die menschliche Gestalt des Herrn wiedergab und zwar 1) als Idealfigur, jugendlich und bartlos, 2) in realistischer Weise, bärtig und mehr dem Lebensalter des Dargestellten entsprechend.

Die ältesten Bilder zeigen ihn in mittelgroßer, „manchmal knabenhafter Gestalt mit rundem, kurzhaarigem Kopf und freiem Antlitz, dessen Ruhe durch die regelmäßigen Formen von Auge, Nase und Mund noch erhöht wird. Legt man an diese Figur den Maßstab an, dessen sich die Kirchenschriftsteller bedienen, so erkennt man, daß sie sich gleichweit von Häßlichkeit und Schönheit entfernt

[1] Kraus, Geschichte der chr. Kunst I 175.

hält und höchstens anmutig und hübsch bezeichnet werden darf."[1] Man sieht ihn so auf den Taufbildern der Lucinagruft und der Passionskrypta in Prätextat, in den Sakramentskapellen A2 und 3, sämtlich Fresken des zweiten Jahrhunderts. Seit dem dritten Jahrhundert aber ist das Unterscheidungsmerkmal ein reicher gelocktes Haar. Diese Charakteristika verteilen sich auf Abend- und Morgenland, und ich glaube, daß bei ihrer Ausgestaltung der Gesichtspunkt der Nationalität ganz außer Frage bleibt, wollte man doch lediglich unter dem Bilde eines anmutigen Knaben oder Jünglings, so wie ihn auch die Hirtenbilder zeigen, die göttliche Person verbergen. Die Idealfigur wird ihre Entstehung zunächst einer mit der Arkandisziplin zusammenhängenden Scheu, die heilige Person des Erlösers naturwahr wiederzugeben, zu verdanken haben, ihre nachhaltige Geltung aber, die sich noch über die gesamte jüngere Plastik und darüber hinaus erstreckt, läßt sich nur erklären, wenn noch weitere Momente bestimmend mitwirkten und so das Bild auf lange hinaus populär erhielten, selbst dann noch, als längst ein mehr historischer portraitisierender Typ geschaffen war. Ein wesentlicher, wenngleich nicht ausschließender Faktor in dieser Richtung waren die Theophanien des Gnostizismus. Bedenkt man, wie mächtig die gnostischen Apostelgeschichten vom zweiten Jahrhundert ab Phantasie und Gemüt aller zum Christentum Neigenden gefangen nahmen, dann wundert man sich nicht, wenn ihre ständige Schilderung eines jugendlich schönen, knabenhaften Christus auch bestimmend auf die Kunst einwirkte.[2] Insofern kann man diesen Typus einen hellenistischen nennen, doch geht man m. E. zu weit, diesen hellenistischen Typus dann noch weiter in einen kurzhaarigen alexandrinischen und einen langhaarigen kleinasiatischen zu scheiden, Modalitäten, die ja durch Wilperts Edition der römischen Malereien auch schon für Rom und zwar schon fürs dritte Jahrhundert nachgewiesen sind,[3] freilich nicht in der Mannigfaltigkeit und Feinheit

[1] N. Müller in seinem äußerst instruktiven Artikel „Christusbilder" in der Realenzyklopädie für protest. Theologie u. Kirche IV 73.

[2] Siehe E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen. Freiburg 1902.

[3] Vgl. Strzygowski, Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" München 1903 n. 14) und Wilpert, Malereien 106 ff. — Jedenfalls darf eine eingehende Betrachtung nicht am römischen Material kleben bleiben, nachdem eine Reihe mindestens gleichwertiger Denkmäler bestimmt dem

der Details, welche den nicht auf dunkle Grüfte angewiesenen Bildhauern möglich waren.

Ist für das älteste Christusbild, also den römisch-hellenistischen Typus im weitesten Sinne, keine Abhängigkeit von bildlichen, sondern höchstens eine solche von gnostisch-literarischen Vorlagen anzunehmen, so wird eine Beeinflussung seitens bildnerischer Vorlagen doch stark wahrscheinlich, sobald es sich um den bärtigen Christustyp, mit dem der Übergang vom idealen zum historischen Bilde sich vollzieht, handelt. Vom jugendlichen Typus entfernen sich die Künstler zuerst in der Darstellung des Cubiculum III in Santa Domitilla, von Wilpert als Bild des persönlichen Gerichts gedeutet und der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts zugewiesen. Hier trägt Christus einen halbkurzen ungeteilten Vollbart und lange Haare

orientalischen Kreise angehören. Strzygowski zählt sie a. a. O. mit folgenden Worten auf: „Ich bin freilich inzwischen zu einer klareren Erkenntnis des Ursprungs der Typen durchgedrungen. Gelegentlich des kleinasiatischen Sarkophagreliefs in Berlin habe ich nachgewiesen, daß Christus darauf in jenem durch die Sophoklesstatue bekannten Typus erscheint, mit dem die griechische Kunst der großen Blütezeit geistigen Adel zu kennzeichnen pflegte. Diese Übertragung entspringt ebenso dem Geiste des Hellenismus, wie das Festhalten des Eubuleustypus etwa für den Kopf im gleichen Relief oder eines dem Eros von Centocelle nahestehenden Typus für den Guten Hirten des Lateran. Diesen kleinasiatischen Beispielen konnte ich kürzlich die spezifisch alexandrinische Art an die Seite stellen, indem ich nachwies, daß das bekannte aus der Barberina in den Besitz des Louvre übergegangene Kaiserdiptychon eine alexandrinische Schöpfung sei und die in Ägypten so beliebte Darstellung des Glaubenssiegels enthalte. Diese noch im 4. Jahrhundert, wahrscheinlich zur Zeit der Söhne Konstantins entstandene Prachttafel führt den großen Kaiser selbst als Glaubenshelden zu Pferde vor, wie er seinen Sieg über die unterworfenen „Barbaren" feiert. Über ihm erscheint Christus in der Glorie, von zwei Engeln gehalten. Er trägt nach ägyptischer Art das Stabkreuz in der Linken und segnet mit der Rechten „griechisch". Sein Kopf aber gibt den alexandrinischen Typus des hellenistischen Christusideals. Er erscheint hier nicht wie in Kleinasien (wohin auch die sogenannte Lipsanothek von Brescia gehört) als Jüngling mit langen, auf die Schulter herabfallenden Locken, sondern hat ein breites, volles Gesicht, das von den kurzen, krausen Haaren wie von einem Nimbus umrahmt ist. Dieser von mehreren Pyxiden her bekannte Typus findet sich nicht nur wieder auf dem in der Thebais entstandenen sogenannten Diptychon von Murano und in den von Clédat entdeckten Fresken des oberägyptischen Apollоklosters von Bawit, er ist über Antiochia auch nach Ravenna gegangen und lebt fort im Typus des Emmanuel.

Ein glücklich erhaltenes Hauptdenkmal der sonst so völlig fast vom Erdboden verschwundenen Metropole von Syrien ist die berühmte Berliner Pyxis (unsere Fig. 142). Dort erscheint Christus mit dem alexandrinischen Kopftypus zum erstenmal als Pantokrator

und auch die Züge sind ernst geworden. Es ist der erste Versuch, den biblischen Christus zu malen, und muß als höchst bezeichnend vermerkt werden, daß nicht lange später auch die Plastik auf ihn eingeht, freilich niemals, wo es sich um den erdenlebenden und wunderwirkenden Erlöser handelt, sondern zumeist in den Szenen der maiestas Domini, den Bildern des erhöhten Herrn; man findet, daß bei ihnen der anfangs unbärtige Typus vom bärtigen mehr und mehr verdrängt wird, ohne daß eines das andere ganz ausschließt. Eine notwendige Folge der neuen Art war eine Änderung der Gesichtsform des Heilandes. Das ungescheitelte, zuweilen etwas in die Stirn reichende Haupthaar bewirkte zusammen mit dem Bart eine Einengung der Gesichtsfläche. Daher half sich der Künstler, indem er an Stelle des vollwangig runden Antlitzes sich mehr dem Oval näherte. Auch in der musivischen und in der Buchmalerei bleiben beide Typen lange nebeneinander bestehen. So ist der Herr auf den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna bis zum Einzug in Jerusalem und bei der Verleugnung unbärtig dargestellt, sonst aber bärtig. Wie frühzeitig dieser Typus sich bereits der Form näherte, wie ihn die großen Apsismosaiken der Basiliken zeigen, das beweist ein seltenes Kunstwerk im British Museum.[1] Es ist zugleich, wenn man von dem stark ergänzten Mosaikkopf in Santa Pudenziana

auf dem Amtssitz. Er wiederholt sich auf dem zweifellos syrischen Elfenbeindeckel und in einer der syrischen Miniaturen des Etschmiadsin-Evangeliars. Dieser Typus mit rund geschnittenem, krausem Haar dominiert auch auf der sog. Maximianskathedra, die ebenfalls in Antiochia entstanden sein dürfte, und überleitet auf den Vorposten der antiochenischen Kunst in Italien, auf Ravenna. Diese Beziehungen werde ich bald näher herauszuarbeiten haben. Heute sei nur verwiesen auf das Christusbild von S. Vitale, das einer näheren Untersuchung seiner Entstehungszeit bedürfen wird, weil hier der ursprüngliche alexandrinische Typus im Rahmen eines von Justinian selbst, scheint es, dem Inhalt nach vorgeschriebenen Mosaikencyklus auftritt. Dieses Apsismosaik erscheint noch darin in Beziehung zu Ägypten, daß die Anordnung des thronenden Christus zwischen zwei, die Lokalheiligen präsentierenden Engeln auch in der Apsis des Simeonsklosters bei Assuan auftritt, wo der Engel rechts ähnlich einen Heiligen heranführt" — Nach Baumstark träte zu den drei von Strzygowski statuierten Typen als vierter und üdigen römischer der des bartlosen langlockigen Christus der Katakombengemälde in der Bestattungszeit. Vgl. Oriens christianus 1903, 550

[1] Dalton, Catalogue n. 916. Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom 61 ff. und Byzantinische Zeitschrift 1901, 734. Die Form COSTANTINVS ist auch sonst belegt, z. B. CIL VIII 10035 und Ephem. epigr. V 1099.

in Rom absehen will, soweit die nichtsepulkrale Kunst in Frage kommt, das älteste genauer datierte Monument mit bärtigem Christustypus (Fig. 148).

Als Innenzeichnung einer kleinen runden Fayenceschale, welche Graf Tyszkiewicz im römischen Antiquitätenhandel erwarb und die angeblich aus dem Orient stammt, erscheint der Pantokrator in reicher Pracht sitzend und die Arme ausbreitend, ein Bild der ewigen maiestas. Sein Antlitz umrahmt langes welliges Haar ohne Scheitel und der kurze ungeteilte Bart, weiterhin der Kreuznimbus. Zu Seiten seiner Schultern wenden sich ihm in zwei Medaillons die Büste eines Mannes und einer Frau zu, über deren Persönlichkeit die Umschrift der Schale keinen Zweifel läßt: (Flav.) VAL · COSTANTINVS · PIVS · FELIX · AVGVSTVS · CVM · FLAV · MAX · FAVST(a Augusta). Die Umstände des Todes der Kaiserin Fausta machen es aber zweifellos, daß ein Kunstwerk, auf dem sie zusammen mit ihrem Gatten dargestellt ist, nicht nach 329 angefertigt wurde. In ähnlicher Ausbildung, aber ohne Nimbus finden wir diesen Typus auf einem Gemälde in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus wieder, welches wohl noch dem vierten Jahrhundert angehört und von dem Wilpert die erste getreue Abbildung gibt.[1] Hohe Stirn, mandelförmige Augen mit dunklen Brauen, zugespitzter Vollbart und schönes Oval zeichnen den Erlöser aus. Das Haupthaar ist hier bereits gescheitelt und damit ein weiterer Schritt in der historischen Gestaltung des Christusbildes gekennzeichnet. Ein starker Anlauf zur Scheitelung scheint auch auf dem erwähnten Mosaik in Santa Pudenziana



Fig. 148. Fayenceschale aus dem Anfang des vierten Jahrh. (Brit. Mus.)

[1] Wilpert, Malereien Taf. 253.

genommen worden zu sein, falls die Ergänzung des Bildes dem ursprünglichen Zustande entspricht. Nikolaus Müller hat zuerst in der Scheitelung einen Ausdruck des jüdischen Nationales des Heilandes gesehen, indem er zahlreiche andere Monumente zum Vergleich heranzog.[1] Zu diesem jüdischen Typ leitet eine Reihe von Brustbildern in den römischen Katakomben über, zumeist aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wovon das im Bogen des Arcosols der Celerina in Prätertat am besten erhalten ist.[2] Wie gewöhnlich erscheint Christus auch hier in jugendlicher Schönheit, mit langem, fast mähnenhaftem Haar, gehüllt in die weiße purpurverbrämte Tunika und über der Schulter das Pallium.

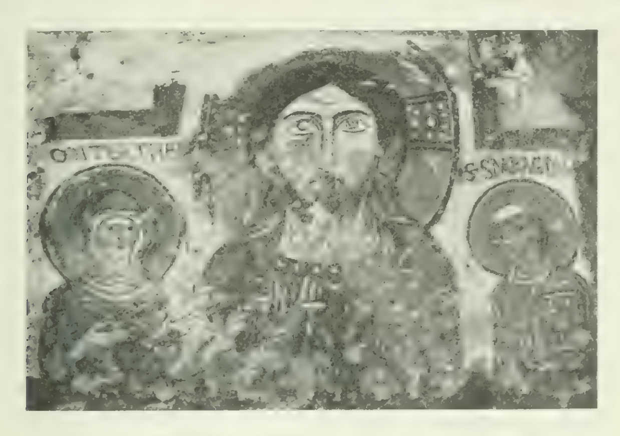


Fig. 149. Christusbild in der Katakombe von Albano.

Voller Nimbus in blauer Farbe kennzeichnet das Bildnis in Prätertat. Von den zehn durch Wilpert festgestellten Brustbildern zeigen nur drei den bärtigen Christus. Diese Anläufe zur Portraitierung des Christusbildes fielen leider in eine Zeit des Rückganges künstlerischer Bewegung. Mit dem fünften Jahrhundert nämlich hebt schon der Verfall an, der sich in einer unnatürlichen Vergrößerung und Versteifung der Formen bemerkbar macht, die zuletzt zur reinen Erstarrung führt. Das Christusbild in der Katakombe von Albano (Fig. 149) zeigt, wohin diese Richtung führte. „War es gelungen, einen Christus darzustellen, dessen Alter dem

[1] Müller, a. a. O. 79.

[2] Von Wilpert, Malereien Taf. 181, 1 u. 251 ediert; vgl. ebenda S. 210.

biblischen ganz oder fast ganz entsprach und dessen Erscheinung die Würde und Erhabenheit des Gottes- und Menschensohnes zum Ausdruck gelangen ließ, so verirrte man sich später dadurch auf Abwege, daß man mit den Gedanken, die den ersten Bildern zugrunde lagen, nicht mehr haushielt, sondern sie ins ungeheuerliche übertrieb. Das Feierliche wandelte sich ins Zeremonielle und Steife, das Erhabene ins Unnahbare, das Ernste ins Düstere, ja Finstere, das Natürliche ins Unnatürliche. Aus dem Mann Christus wurde fast ein Greis, aus dem die Gnade verkündigenden „Lehrer“ und die Sünder anlockenden Heiland ein strenger Richter, unheimlich für seine Freunde, ein Schrecken für seine Feinde. Dies Gepräge zeigt eine Reihe von Mosaiken, die insbesondere geeignet sind, die Verfallszeit zu illustrieren. Der Christus z. B. von SS. Cosma e Damiano in Rom aus dem 6. Jahrh. erscheint als ein Mann mit langem Gesicht, dessen vorstehende Backenknochen und aschgraue Farbe an einen Asketen erinnern können. Dieser Eindruck wird durch die lange dünne Nase, die großen hohlen Augen noch gesteigert. Mähnenartig ist das Haar gebildet, das auf den Nacken herabfällt, dürftig dagegen der Bart, der sogar das Kinn teilweise ganz unbedeckt läßt. Sucht dieser Vertreter der Verfallszeit auf den Beschauer zu wirken durch die Spärlichkeit des Bartes, so beabsichtigt der Maler des Bildes in S. Gaudioso zu Neapel, denselben Zweck durch die Länge desselben zu erreichen, wobei er unten zwei kleine Spitzen wählt. Freilich stehen diese Künstler dem größten Tiefpunkt noch ziemlich ferne. Als Vertreter des traurigsten Verfalls seien die Musivgemälde an dem Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura und in der Apsis von S. Marco zu Rom genannt. Jenes, in der Hauptsache Restaurationsarbeit aus der Zeit Leos III. (?), besitzt ein Christusbild, bei dem das Gesicht so sehr in die Länge gezogen ist, daß es fast in zwei Teile zerfällt. Perückenartig ist das auf dem Rücken endigende Haar aufgesetzt, wulstartig legt sich der Bart um Backen und Kinn, so daß die Kinnpartie wie ausrasiert erscheint, fadenartig ist der Schnurrbart gebildet. Auf dem Gesicht liegen tiefe Schatten, die Augen starren unter übermäßig gerundeten Augenbrauen hervor, eine Physiognomie, die mehr an den von Darwin reklamierten Urahn des Menschen als an den Leutseligsten unter den Menschenkindern gemahnen kann. Immerhin atmet diese Figur noch einiges Leben, während das zweite Bild

einem leblosen Idol gleich. Als Form für den Kopf ist eine Ellipse gewählt, deren Mitte die überaus lange und dünne Nase markiert. Das Haupthaar ist dicht und dick, das Barthaar kurz und spitz zulaufend, für die Schatten an Kinn, Nase und Augen ist rote Farbe verwendet."[1]

Man hat, wie gesagt, die Entstehung des bärtigen Typus zurückzuführen auf den Versuch, a) der historischen Persönlichkeit des Herrn nahezukommen, b) in der weiteren Ausbildung auch seine Nationalität anzudeuten. Inwieweit diese Versuche von literarischen Beschreibungen des Herrn und angeblicher Portraitüberlieferung sowie von gewissen Bildwerken, z. B. der ehernen Statue Jesu in Cäsarea Philippi, beeinflußt wurden, entzieht sich unserer Kenntnis.[2] Jedenfalls erscheint einzelnen Bildern ein lokaler Stempel aufgeprägt (§ 186). Wir haben bereits angedeutet, daß auch möglicherweise dogmatische Verhältnisse bestimmend mitgewirkt haben, vor allem der Arianismus,[3] sicher aber niemals pagane Vorlagen, wie das nach dem Vorgange Raoul-Rochettes[4] einzelne neuere Forscher in gänzlicher Verkennung der vom Christentum dem Götterwesen gegenüber eingenommenen Stellung annehmen. Man hat sich dabei auf Ähnlichkeiten mit Bildern von Zeus,[5] Sarapis,[6] Asklepios[7] berufen, ebenso wie man für den jugendlichen Gotthirten auf Apollo und die Widderträger der alten Kunst rekurrierte, Thesen, die fast allseitig Ablehnung fanden.

[1] Müller, a. a. O. 75.

[2] Die Statue von Paneas wurde oben S. 376 Anm. 2 erwähnt. Bilder Christi besaßen nach Irenäus, Adv. haer. I 25, 6 die Anhänger des Karpokrates. Ein Bild Jesu fand sich ebenso wie ein solches von Abraham im Lararium des Severus (Lampridius, Vita Alex. Sev. 29), eine eherne Statue des Heilands im konstantinischen Palaste zu Chalce (Theophanes, Chronographia ad ann. 717). Vgl. § 186 und für die überaus zahlreichen literarischen Nachrichten G. v. Dobschütz, Christusbilder (Texte und Untersuchungen von Gebhardt und Harnack NF III), Berlin 1899.

[3] Vgl. Schultze, Archäologie 344 ff.

[4] Raoul-Rochette, Discours sur l'origine etc. des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme. Paris 1834.

[5] Der Norweger Ditrichson unterschied in seinem Christusbilledet (Kjöbenh. 1880) gar einen apollinischen, zeusischen, dionysischen Typus.

[6] Roßmann, Vom Gestade der Cyklopen und Syrenen. 1869.

[7] Holtzmann, Zur Entwicklung des Christusbildes der Kunst. Jahrbücher f. prot. Theologie 1884, 71—136.

§ 186. Apokryphe Portraitbilder des Herrn. Nachweisbar authentische Portraitbilder des Heilandes existieren nicht, ihr einstiges Vorhandensein läßt sich jedoch aus zwei Gruppen von Bildwerken schließen, die z. T. auf Vorlagen zurückgehen, welche man im Altertum für wirkliche Portraits hielt, nämlich aus a) den angeblichen Portraitbildern, b) den sog. *εἰκόνες ἀχειροποίηται*, Bildern, die nicht auf natürlichem Wege entstanden sein sollen. Da es sich meist um Werke jüngerer Richtung handelt, müssen hier kurze Andeutungen genügen. Die erste Gruppe wurde auf den Evangelisten Lukas und auf Nikodemus zurückgeführt. Die Lukasbilder in Sancta Sanctorum über der scala santa, in der vatikanischen Bibliothek,[1] in der Kathedrale von Tivoli, zu Sirolo bei Ancona (Holzbild!) u. a. tragen alle den Stempel starren Byzantinismus, der dem Nikodemus zugeschriebene volto santo aus schwarzem Zedernholz in Lucca wird im achten oder neunten Jahrhundert entstanden sein. Keinenfalls jünger erscheint auch das Gemälde (nicht Musivbild), welches Petrus dem Senator Pudens geschenkt haben soll und von dem heute in der Kirche von Santa Prassede in Rom nicht viel mehr als der Rahmen vorhanden ist.[2] Nicht einmal in dem 63 Nummern umfassenden Katalog der Merkwürdigkeiten dieser Kirche, welchen Signorili, der Sekretär Martins V. (1417–31), in seinem Buche De iuribus et excellentiis urbis Romae gibt, wird die seltene Reliquie erwähnt.

[1] Über dies wenig beachtete Bild schreibt De Waal in seiner RQS 1893, 262: „Während die vera effigies im Sanctum Sanctorum des Lateran nicht zu sehen ist, konnte ich das aus San Silvestro in Capite in den Vatikan übertragene sog. Abgarus-Bild genau betrachten. Das reich mit Perlen und Edelsteinen geschmückte Behältnis stammt aus dem Jahre 1623. Auch hier ist das Bild aus einer Goldplatte, die mit der Fassung gleichzeitig ist, ausgeschnitten. Das Antlitz des Herrn, auf Holz gemalt, ist 22 cm hoch und in der Wangenknochenbreite 13 cm. Der Bart läuft auch hier in drei Spitzen aus. Obschon tief dunkel, sind die Züge noch sehr deutlich; die schmalen offenen Augen wie die lange schmale Nase verraten durchaus byzantinische Kunst. Das moderne Behältnis hat auch die Rückseite mit einer vergoldeten Metallplatte bedeckt, so daß sich von einer etwaigen älteren Fassung nichts finden läßt. Livizzani, Memorie di S. Silvestro in capite, pag. 94 seq. hat für die Übertragung des Bildes nach Rom nur Konjekturen (XIII. Jahrh.?); urkundliche Nachrichten fehlen."

[2] Die unglaubliche Inschrift *Πέτρος ὁ Ἑβραῖος*, welche man im Mittelalter darauf las, entpuppt sich als *IC XC EBEPΓETHC* = *Ἰησοῦς Χριστός ὁ εὐεργέτης*, vgl. Zettinger, Das Bild des Heilandes in S. Prassede im *Στρωμάτειον ἀρχαιολογικόν*. Rom 1900, 85–96.

Bei den Acheiropoieten[1] hat man zu unterscheiden zwischen solchen, welche das Antlitz des Herrn (volto santo) wiedergeben, und denen, welche seine ganze Gestalt auf einem Leintuch (σινδών) zeigen. Letztere machen Anspruch darauf, Leichentücher Christi mit dem Abdruck der Gestalt des Herrn zu sein. Compiègne, Besançon, Turin und viele andere Orte rühmen sich, im Besitze solcher sacrae sindones zu sein, doch hat der Streit um die Echtheit speziell des Turiner Tuches gezeigt, wie vorsichtige Nachprüfung manche dieser Reliquien bedürfen, denn es hat sich zur Evidenz herausgestellt, daß man es hier mit einem um 1350 gemalten Leinenstück zu tun hat, das nicht einmal als Kopie eines für echt gehaltenen Tuches angesprochen werden darf.[2]

Einer Tradition, die sich wenigstens dem Alter der sog. Lukasbilder nähert, gehören dann zwei sehr berühmte Bilder des Herrn an, das Edessenum oder Abgarbild und das Veronikabild.

Des Veronikabildes, einer der sogenannten „großen" Reliquien der Peterskirche, wird weder im Papstbuch noch in den frühmittelalterlichen Pilgerbüchern und Mirabilien gedacht. Seine früheste Erwähnung findet sich vielmehr beim Mönch vom Sorakte, also um die erste Jahrtausendwende.[3] Mit der Veronikalegende brachte die Reliquie vielleicht, was schon Mabillon vermutete, der Gedanke an eine vera icon in Verbindung. Jedenfalls fand das Bild seine Verbreitung in einer ungeheuren Anzahl von Kopien.

[1] Von literarisch Überliefertem ist vor allem zu nennen das von Kamulium in Kappadocien (Kopie des Edessenum und jedenfalls identisch mit dem Bilde von Komolia), welches auf dem zweiten nicänischen Konzil genannt wird und durch Justin II. nach Konstantinopel kam. Dann das θεανδρικὸν εἴκασμα (eine Art labarum?), welches Theophylaktos Simokattes in seinen historiae II 3 und III 1 anführt, ein pallium lineum zu Memphis, die wunderbaren Ziegelabdrücke des Edessenum u. a. Vgl. E. v. Dobschütz a. a. O.

[2] Hier sind vor allem die Publikationen von Chevalier, Le St. Suaire de Turin. Paris 1902 und de Mély, Le St. Suaire est-il authentique. Paris 1902 zu nennen, gegenüber welchen Vignon, Le Linceuil du Christ. Paris 1902 vergeblich für die Echtheit eintritt. Im übrigen vgl. Kraus RE II 18. Abbildungen verschiedener Tücher bei Garr. tav. 106. Kraus ruft mit Recht (Gesch. der christl. Kunst I 178 Note 5) die Tatsache ins Gedächtnis, daß in ägyptischen Gräbern zwischen 100 vor und 200 n. Chr. sindones vorkommen, welche die ganze oder teilweise Figur des Toten zeigen und mitunter von mystischen Figuren und Inschriften umgeben sind.

[3] Er schreibt: Johannes papa . . . fecit oratorium sanctae Dei Genitricis opere pulcherrimo intra ecclesiam beati Petri Apostoli ubi dicitur Veronica. Mon. Germ. SS. III 700.

welche ebensowohl den vendentes Veronicas im Atrium des mittelalterlichen S. Peter und den pictores Veronicarum[1] Gewinn brachten (und heute noch bringen), wie den damit Beschenkten fromme Erbauung. Die außerordentliche Verehrung des Bildes noch in unseren Tagen rechtfertigt es, wenn wir hier die neuere authentische Beschreibung desselben wiedergeben, welche Prälat de Waal auf Grund einer Besichtigung im Jahre 1892 unter dem frischen Eindruck einer bisher unerhörten Vergünstigung niederlegte.[2] Es geht daraus einmal der byzantinische Ursprung des Bildes hervor, dann aber auch die absolute Unzulänglichkeit der circulierenden Kopien. Bemerkenswert ist ferner, daß der volto santo nicht der normalen Größe eines menschlichen Antlitzes entspricht. De Waal schreibt:

„Ein moderner Rahmen aus Silber aus dem Anfang des 19. Jahrh., 63 cm hoch und 51 cm breit, umschließt unter Glas, unter welchem ein Netz von feinen Silberfäden, im Kreuz übereinander gespannt, sich herzieht, eine antike Goldplatte, mit kleinen Verzierungen hier und da an den Rändern, ohne daß sich aus dem Charakter derselben ein Urteil über das Alter fixieren ließe. Aus der Goldplatte ausgeschnitten ist die Fläche, in welcher der volto santo erscheint. Länglich oval zeigt derselbe oben, etwa zwei Finger breit, das dunkelbraune Haar; dieselbe Farbe hat auch der in drei Spitzen geteilte Bart, und ebenso sieht man von der gleichen Farbe auf der linken Wange einen unregelmäßigen Flecken. Von den Augen, der Nase, dem Bart über den Lippen ist nichts mehr zu erkennen. Ebensowenig war es mir möglich, zu bestimmen, ob der Stoff Leinwand oder Seide oder überhaupt ein Gewebe sei, obschon ich mit einem Lichte unmittelbar von verschiedenen Seiten her hineinleuchtete. Die ganze Fläche des Antlitzes hat eine stumpf gelbliche, ins bräunliche spielende, schmutzige Farbe, etwa wie stark vergilbtes Papier aussehen würde, das lange an einem feuchten

[1] Einen pictor Veronicarum nennt eine Grabschrift vom Jahre 1526 im deutschen Campo Santo bei S. Peter.

[2] RQS 1893, 259 f. — Erst Leo XIII. brach mit der Tradition, wonach nur den Kanonikern von S. Peter eine Annäherung an die Reliquie möglich war. Die aus dem Mittelalter datierenden Vorschriften waren so strenge, daß man, um den gekrönten Kaisern die Verehrung der „großen Reliquien" zu ermöglichen, ihre Aufnahme unter die Domherrn der Basilika vollziehen mußte und diese receptio dem Krönungsritus einverleibte.

Ort gelegen. Die gesamte Goldfläche, also das Innere der Tafel, ist 31 cm hoch und 20 cm breit, das aus demselben hervortretende Antlitz von der untersten Bartspitze bis zum Scheitel, das Haupthaar eingeschlossen, 25 cm bei einer Breite von nur 13 cm. Das sind die Maße, welche der Kanonikus Gazoli mir später in genauer Messung des Ganzen und seiner einzelnen Teile gegeben hat. Der volto santo hat somit nicht die Größe eines natürlichen menschlichen Gesichtes, was mir auch beim ersten Anblicke sofort aufgefallen war. Die Goldplatte mag aber auf beiden Seiten einen Teil des Gesichtes bedecken; so ist es auch bei der vera effigies des Lateran, bei welcher unter der Goldplatte das Haupthaar und die Ohren ganz, der Bart zum Teil verborgen sind. Die Maße sind dort 21×12. Die Abbildungen, welche die Pilger erhalten, auf welchen das Haupt frei von der Golddecke und wie auf ein Tuch abgedrückt, Augen, Nase und Mund bestimmt angegeben sind, müssen als eine freie Ergänzung, vielleicht auf Grund älterer Bilder betrachtet werden, aus einer Zeit, wo die Züge noch besser zu erkennen waren. So beschreibt Piazza, Emerologio di Roma, zum 4. Februar das Bild ganz genau, wie es im Jahre 1713 zu sehen war, die Augen mit Blut unterlaufen, auf der rechten Wange Spuren des Faustschlages, den beim Verhör vor Annas ihm der Gerichtsdiener versetzt hatte, sowie die Flecken des Speichels, womit die Juden das Antlitz des Erlösers verspieen hatten, der Mund halb geöffnet usw., während ich jetzt nur auf der rechten Wange einen dunkeln Flecken erkennen konnte. Die heute bekannten Abbildungen zeigen die Augen niedergeschlagen, wohingegen ältere Abbildungen sie offen zeigen. Das Bild muß also in den letzten Jahrhunderten durch Feuchtigkeit dermaßen erloschen und verblichen sein, daß heute selbst die Hauptlinien nicht mehr zu erkennen sind."

Das Abgarbild erwähnt die Legende zuerst in der Doctrina Addaei,[1] es soll vom Heiland in der Form eines Gesichtsabdruckes auf ein Tuch dem durch seinen angeblichen Briefwechsel mit dem Herrn bekannt gewordenen König Abgar Ukkâmâ von Edessa übersandt worden sein.[2] Im Jahre 944 ließ es Kaiser Romanos Lekapenos nach Konstantinopel bringen, und heute soll es in der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni in Genua vorhanden sein.

[1] Philipps, The doctrine of Addai, the Apostle. London 1876, 5.

[2] Euagrius, Hist. eccl. IV 26 f.

wohin es 1360 infolge einer kaiserlichen Schenkung an Lionardo Montalto überführt worden wäre. Auch Rom[1] und Paris machen Anspruch auf seinen Besitz, doch mit schwächeren Gründen. Die Erhaltung des Genueser Bildes ist noch schlechter wie diejenige des sudarium der Veronika, dem es ehedem in manchem Detail geähnelt haben muß. Ein moderner Rekonstruktionsversuch Glückseligs[2] darf so ziemlich dem Gewagtesten beigerechnet werden, was eine gewisse Klasse von „Archäologen" geleistet hat.

§ 187. Nimbus. Aus den Untersuchungen Stephanis[3] geht hervor, daß schon vom höchsten Altertum her es üblich war, gewisse Erhabenheiten, z. B. Götter, und nicht nur die siderischen, Heroen, Kaiser, ja selbst die Tierwelt durch Beigabe des Nimbus im Bilde höher zu charakterisieren. Zu einer Zeit, wo Mißverständnisse nicht mehr zu erwarten waren, nämlich mit der Kirchenfreiheit, begannen christliche Künstler, das allgemein übliche Symbolum auch auf christliche Bilder zu übertragen und zwar in der eigentlichen Form des Nimbus, einer den Kopf umgebenden lichten Scheibe, nicht in der des Strahlenkranzes oder der Strahlenkrone, wie er u. a. den Mithrasbildern geläufig war. Es lag das um so näher, als gerade in nachkonstantinischer Zeit unter dem Einfluß des Orients der Nimbus mehr wie je ein Abzeichen höchster Würde, z. B. der Kaiser und Kaiserinnen und kaiserlichen Söhne, geworden war, als man selbst alle vorchristlichen Könige und Fürsten, ja Personifikationen von Städten (Josuarolle) damit umgab. So nimmt es nicht wunder, wenn als erste Figur des christlichen Bilderkreises der Erlöser mit diesem Hoheitssymbol erscheint. In der Katakombenmalerei geschieht dies kurz vor dem Jahre 340;[4] hier kommt er in der Periode der Bestattung ausschließlich, aber keineswegs regelmäßig, dem Heiland zu, erst vom Ende des fünften Jahrhunderts ab erhalten ihn auch die Heiligen. Er unterscheidet sich in den nachweisbar ältesten Fällen, was seine Form anbelangt,

[1] Siehe oben S. 406 Note 1.

[2] Glückselig, Christusarchäologie. Prag 1872.

[3] Ludolph Stephani, Nimbus und Strahlenkrone in den Werken der alten Kunst, Mémoires de l'Académie des sciences de St. Petersbourg 1859 VI. Série. Sciences polit. hist. philol. IX 361—500.

[4] Der Nimbus tritt zwar schon früher in der Katakombenkunst auf, aber nur dekorativ, z. B. bei Ornamentsköpfen.

nicht von dem am meisten üblichen Nimbus der antiken Kunst, doch erhält die Person Christi schon sehr bald die Auszeichnung des Monogramms oder einer crux immissa, so daß Formen entstehen wie ☧ ⳨ (A ω), die sich wirkungsvoll in der runden Scheibe abheben. Ein sehr altes Beispiel davon gibt das Fig. 147 reproduzierte prächtige Fragment eines kleinasiatischen Sarkophages, auf welchem die jugendliche Gestalt des Herrn durch dieses Attribut hervorgehoben wird. Gerade dieses Denkmal aber läßt es fraglich erscheinen, ob der Entwicklungsgang so anzunehmen ist, daß „Monogramm und Kreuz vorangingen und der Heiligenschein nachfolgte, und deshalb vom Standpunkte der Geschichte nicht eigentlich davon geredet werden kann, diese Zeichen seien in den Nimbus ‚eingefügt' worden."[1] Die für diese These angezogenen Monumente sind sämtlich jüngeren Datums.

Der rechteckige Nimbus schließlich kommt auf christlichen Denkmälern erst im sechsten Jahrhundert vor, und zwar zuerst beim Apostel Andreas in der S. 387 besprochenen Szene in der alexandrinischen Katakombe. Alle weiteren Beispiele gelten aber solchen Persönlichkeiten, welche zur Zeit der Herstellung des betreffenden Bildes noch lebten.[2]

§ 188. Mariendarstellungen. Die älteste Kunst kennt keine selbständigen Marienbilder. Wo sie die heilige Jungfrau darstellt, geschieht es im Rahmen des christologischen Cyklus, als historisches sowohl wie künstlerisches Accidenz, denn ohne die Gottesmutter wären Bilder von den Ereignissen aus den ersten Tagen der Parusie des Heilandes unverständlich geblieben. Es sind somit jene §§ 165–168 erörterten Denkmäler, darunter das älteste aller Marienbilder, jenes Fig. 133 vorgeführte Gemälde vom Anfang des zweiten Jahrhunderts, von den kultischen Madonnenbildern auszuschließen; sie haben für den Marienkult nur den Charakter indirekter Zeugnisse, welche erst im Zusammenhang mit den zahlreichen schriftlichen Denkmälern beweiskräftig werden. Rein kultische Bilder erscheinen erst im Zeitalter Konstantins, und zwar zunächst recht spärlich, um sich dann in der Epoche des Streites über die Theotokie, also im fünften Jahrhundert, als fester Bestandteil dem

[1] K. Müller, „Heiligenschein". Realenzyklopädie für protest. Theol. u. Kirche VII 564. [2] Beispiele Garr. tav. 279. 282 f. 286. 290. 292. 294.

christlichen Kunstkreis einzugliedern. Übrigens macht sich auch hierbei ein Zug bemerkbar, den wir bei Besprechung der Christustypen festgestellt haben: die Kunst besaß neben dem historischen Bilde ein ideales. Das ideale stellte Maria als Orans dar, das historische, so wie die Katakombengemälde sie zeigen, als *θεοτόκος* mit dem Kinde. Zu den wenigen vornestorianischen Bildern, welche die hl. Jungfrau als solche und zwar in Gestalt der Orans zeigen, gehören fünf Goldgläser, darunter das hier vorgeführte aus dem Coemeterium maius. Maria steht zwischen den Apostelfürsten in jugendlicher Erscheinung und völlig idealisiert.



Fig. 150. Goldglas aus dem Cömeterium maius.

Auch mit der heiligen Agnes wurde sie so reproduziert und nur ein einzigesmal allein zwischen zwei Bäumen und flankiert von zwei Täubchen.[1] Ein Zug von Jugendlichkeit liegt auch über jenem Marmorgraffito aus der Stephanskirche zu Berre, welches jetzt in der Mariminskrypta bei Tarascona aufbewahrt wird, und über dem Haupte der Maria-Orans die aus den Apokryphen, z. B. dem Protoevangelium des Jakobus, verständliche Überschrift trägt:

MARIA VIRGO
MINESTER DE
TEMPVLO GEROSALE.[2]

Le Blant setzt das kunstlose Denkmal ans Ende des fünften Jahrhunderts.[3] Diese Bilder der Maria-Orans spielen in späterer byzantinischer Zeit eine größere Rolle, und zwar vor allem in der monumentalen Plastik, wo neben der Orans die Typen der Hodegetria und Blacherniotissa fast ganz verschwinden, „ja es kann im allgemeinen fast gesagt werden, daß die Orans allein Gegenstand der Plastik blieb, zu einer Zeit, wo die menschliche Gestalt im übrigen seit dem Bildersturm ausgeschlossen war.“[4]

[1] Die beste Zusammenstellung aller altchristlichen Marienbilder gibt Liell, Mariendarstellungen. Freiburg 1887. Vgl. hierzu Wilpert in RQS 1889, 290—298 und Malereien passim. [2] Maria virgo minister de templo Ierusalem im Hinblick auf ihre legendarische Beschäftigung als Tempeljungfrau. Vgl. Liell a. a. O. S. 174. [3] Le Blant, Inscriptions II 297.

[4] Strzygowski (Die Maria Orans in der byzantinischen Kunst) RQS 1893, 9.

Im Vordergrunde blieb stets der dem christologischen Cyklus geläufige mehr historische Marientypus, die Mutter mit dem göttlichen Kinde auf dem Arme oder auf dem Schoße vor der Brust. Die Proklamation des Theotokosdogma im Jahre 431 zu Ephesus gab also nur einen Anstoß zu vermehrter Tätigkeit, was noch heute die 432 begonnenen Mosaiken der liberianischen Basilika beweisen, schuf aber keine neue Form. Nicht viel jünger als dieser Kirchenschmuck

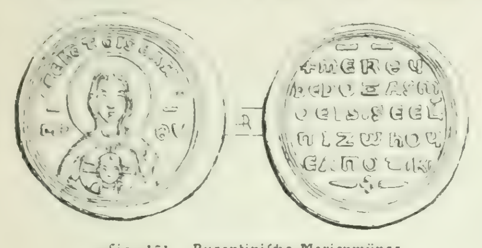


Fig. 151. Byzantinische Marienmünze.

dürfte das einzige altchristliche Denkmal sein, welches Maria ausdrücklich als Mittlerin vorführt. Zu den größten Seltenheiten in der altchristlichen Kunst zählt nämlich eine Einführungsszene, die uns in einem Sarkophagrelief aus der Katakombe S. Giovanni bei Syrakus erhalten geblieben ist. Saverio Cavallari hatte 1872 den Marmorsarkophag der Adelfia, der Gattin des Comes Valerius, in dem imposanten gewaltigen Rundcubiculum entdeckt, das heute den Namen Rotondo di Adelfia führt.[1] Dort war er vor den raublustigen Horden, welche im Laufe des Altertums die alte Griechenstadt aufsuchten, in einen künstlichen Bodeneinschnitt versenkt worden, ein Umstand, dem er seine vorzügliche Erhaltung verdankt. Die Mitte der Vorderfront der Cista bildet ein Clipeus, in den ein Ehepaar von echt klassischem Gepräge gemeißelt ist. Den Mann, der eine Buchrolle in der Hand führt, bekleidet die breite Schärpe des Palliums. Durchaus edel und anmutig ist auch die Haltung der mit reichem Halsschmuck gezierten Frau, welche ihren linken Arm um die Schultern des Mannes legt und mit der Rechten zart den Oberarm des Gatten faßt. Über dem Bildclipeus eingraviert liest man die Grabschrift:

IC ADELFIA CF
POSITA CON PAR
BALERI COMITIS

„Hier ruhet die hochgeborene Adelfia, Gattin des Comes Valerius."

[1] J. Führer, Forschungen zur Sicilia Sotterranea S. 131 n. 1.

Rechts von diesem Titel, dessen Umrahmung geflügelte Genien halten, sind die Magier mit dem Stern abgebildet vor der Krippenszene im Stalle zu Bethlehem und links von ihm die uns interessierende Darstellung: Eine weibliche Figur sitzt dort auf einer Kathedra, umgeben von vier weiteren weiblichen Personen, von denen die eine auf der Erde liegt. Alle sind mit dem Schleier bekleidet. Dieser Gruppe nähert sich eine von zwei Personen geleitete Frau mit halb erhobenen Händen. Den Abschluß der linken Seite bildet das Felsenwunder des Moses.[1] Für die Erklärung der Einführungsszene ist von besonderem Belange — und darauf wurde zuerst von Le Blant hingewiesen[2] — die auffallende Übereinstimmung der sitzenden Matrone mit dem Relief der Madonna am Ende der entgegengesetzten Szene, eine Ähnlichkeit, die sich nicht nur auf Haltung und Kleidung, sondern vor allem auch auf den Gesichtstypus bezieht. Es ist augenscheinlich, daß beide Figuren ein und dieselbe Person — Maria — vorstellen. Damit ist aber auch der Schlüssel zur Deutung der Szene gegeben: Adelfia wird in den Reigen der Seligen eingeführt, dem Maria, die Erste unter den Himmlischen, präsidiert. Garruccis Ansicht, der auch hier in dem Bilde der heiligen Maria die ecclesia sieht, umgeben von den Patriarchalkirchen des Ostens,[3] verdient keine Widerlegung, und auch de Waals Ansicht von einer auf den Apokryphen basierenden Darstellung der Verkündigung erscheint mir unhaltbar. Ich verhehle mir nicht die Größe der Schwierigkeit, die in der Interpretation der mit gefaltenen Händen am Boden erkennbaren Frau liegt. Da im Rücken derselben ein Stützpunkt ähnlich einer Stuhllehne deutlich hervortritt, halte ich sie für eine Kranke, und zwar für Adelfia selbst, die sich dem Schutze der Königin des Himmels (auf dem Todesbette?) empfiehlt und dann gleichzeitig als Selige dargestellt ist, die in den Himmel einzieht. Konnte sich der Besteller oder Künstler die Freiheit erlauben, links unterhalb Adam

[1] Der untere Bilderkreis um den Clipeus umfaßt (von links nach rechts) folgende Szenen: Adam und Eva (Zuweisungsszene), Ansage der Verleugnung, Heilung der Blutflüssigen, Moses das Gesetz empfangend, Abrahams Opfer, Heilung des Blindgeborenen, Brotvermehrung, Lazaruserweckung, dann in der unteren Reihe: die drei Jünglinge vor der Statue des Nabuchodonosor, Wunder zu Kana, Magieranbetung, Sündenfall, Einzug in Jerusalem.

[2] Revue archéol. 1877 n. 355 f. [3] RQS 1887, 391 ff.

und Eva darzustellen, wie ihnen der präexistent gedachte Erlöser die neue Lebenssphäre zuweist, so wäre eine Lizenz, wie sie das Hineinfügen der realen Szene der Anrufung in das Einführungsbild ist, sehr verständlich. Aber auch ohne diese Annahme ist die Erläuterung des Bildes hinlänglich gesichert.

Was oben vom Groteskwerden des Christustypus während der oströmischen Periode gesagt wurde, das gilt auch vom Madonnentypus, dessen weitere Entwicklung bis zu ihrem Abschluß im neunten Jahrhundert leicht an der Hand der byzantinischen Numismatik zu verfolgen ist. Die Mutter des Herrn wird ständig durch Beischriften gekennzeichnet, meist $MP\ \Theta Y = \mu\acute{\eta}\tau\eta\rho\ \vartheta\varepsilon o\tilde{v}$.[1] Auf einem Mosaik in der Apsis von S. Maria in Trastevere erscheint sie sogar thronend zu Seiten des Welterlösers, geradeso wie Kaiser und Kaiserin auf bestimmten Münzen und Medaillen nebeneinandersitzen. Nur die königlichen Attribute fehlen noch, welche ihr die mittelalterliche Kunst verlieh, und im Anfang des sechsten Jahrhunderts ziert ihr Bild bereits als Hauptschmuck die Apsiden von Marienkirchen.



Fig. 152. Adoration der Isis. (Revers des Fig. 70 wiedergegebenen Epitaphs.)

Man hat natürlich auch für die Marienbilder „Vorlagen“ in der heidnischen Kunst entdeckt, doch lohnt es sich kaum, von ihnen zu reden. Es gehört doch schon eine gewisse Verblendung dazu, mit Ebers[2] den Revers von Tschakurs Grabstein als Madonnenbild in Anspruch zu nehmen. Karl Schmidt mußte dem berühmten Ägyptologen nachweisen, daß die Figur, über welcher noch die Reste der Geiergestalt der Nechebt-Eileithyia schweben, die mit dem enganschließenden Byssusgewand bekleidete Isis-Harpokrates mit dem Horuskinde ist, der nicht Joseph mit „Bäumchen und Meißel“ naht, sondern ein ägyptischer Adorant, daß ferner die nachträglich entdeckte christliche

[1] Siehe auch oben Fig. 151. Auf der Kreuzigungsgruppe der Valentinuskatakombe (7. Jahrh.) war Maria als SC DEI GENETRIX gekennzeichnet.

[2] G. Ebers, Sinnbildliches. Die koptische Kunst und ihre Symbole. Leipzig 1892, 35 ff.

Inschrift erst nach der Zerstörung des „christlichen" Bildwerkes in seinem oberen Teile eingemeißelt wurde.[1] Warum nicht gleich nach berühmten Vorbildern auf die viel älteren Darstellungen der Göttin der Fruchtbarkeit rekurrieren, wie sie beispielsweise unsere Fig. 153, eine Statue des Provinzialmuseums von Capua, zeigt?



Fig. 153. Statue aus der Nekropolis von Capua.

§ 189. Engel werden in vorkonstantinischer Zeit ausschließlich als einfache Jünglinge oder Männer ohne jedwedes kennzeichnende Attribut dargestellt. So erscheinen sie auf den Katakombenfresken, z. B. in der Verkündigungsszene von Santa Priscilla, so noch auf jüngeren Elfenbeinen, z. B. auf einer altchristlichen Tafel in München, welche die Grabesszene und Himmelfahrt wiedergibt und in manchem der trivulzischen ähnelt.[2] Dieser Typus wich unmittelbar nach dem Kirchenfrieden dem geflügelten, und zwar der kraftvollen jugendlichen Gestalt im Flügelkleide, welche ihre direkten Vorbilder in antiken Dekorationsmustern[3] und in letzter Linie in den Viktorien und Niken der alten, namentlich der orientalischen Kunst hatte. Nur in vereinzelten Fällen macht sich noch ein dritter Typus geltend, der des bärtigen Mannes, wie er auf dem Sarkophage von S. Paul in der Habakukszene ohne Flügel und auf einem Elfenbein mit Christi Taufe im Britischen Museum beflügelt zu sehen ist.[4] Doch zählt dieser Typ schon im fünften Jahrhundert, dem diese Elfenbeinplatte angehört, zu den Ausnahmen. Die ältesten Beispiele

[1] C. Schmidt, Die angebliche altkoptische Madonnadarst. RQS 1897, 497—506.

[2] Garr. tav. 459, 4; vgl. ebda n. 3 eine jüngere Nachahmung im städtischen Museum zu Liverpool.

[3] Vgl. das Mittelstück des S. 286 abgebildeten Deckenfreskos aus Neapel, die medaillontragenden Figuren in der palmyrenischen Grabkammer S. 279 sowie die an der Decke des *θυσιαστήριον* von S. Vitale (Ravenna) u. der Zenokapelle (Rom).

[4] Dalton, Catalogue n. 293. — Den bärtigen Typ hat Viktor Schultze zuerst erkannt. Vgl. dessen Archäologische Studien 150 ff., Archäologie 349 ff. sowie die Monographie G. Stuhlfauths, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg 1897 und hierzu H. Gräven in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1897, 50 ff.

geflügelter Engel bieten die Kirchenbasreliefs zu Karthago sowie das hier vorgeführte Elfenbein aus dem christlichen Osten, beides Werke des vierten Jahrhunderts, die karthagischen Reliefs wohl noch aus den ersten Jahrzehnten. Wir kommen auf sie an anderer Stelle zurück; ihre Engel erinnern in der Behandlung des Gewandes und der mächtigen Flügel an die beste klassische Kunst. Symbole scheinen ihnen nicht beigegeben zu sein, am allerwenigsten der Nimbus, den Engel erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts erhalten. Das schön stilisierte Elfenbeinwerk,[1] nach Ausweis der kleinen Randlöcher die linke Hälfte eines Diptychons, zeigt den Erzengel Michael auf den obersten Stufen eines architektonisch gegliederten Tores, dessen obere Füllung unter Akanthusbogen eine Muschel und darin das offene, von einem Kranze umgebene Kreuz zeigt, während den oberen Abschluß eine Tabula mit der Aufschrift

+ ΔΕΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ
ΚΑΙ ΜΑΘΩΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ

bildet. Auch diese Engelsfigur atmet klassischen Geist, obwohl Proportion und Faltenwurf zu wünschen übrig lassen, und es fehlt ihr noch der Nimbus, wogegen der auf antike Muster zurückgehende Stab und auch schon die vom Kreuze bekrönte Kugel vorliegen. Man nimmt an, letztere sei für



Fig. 154. S. Michael.
Hälfte eines Diptychons im British Museum.

[1] Dalton a. a. O. n. 295. Die Rückseite trägt eine Aufschrift (Palimpsest), der Hand nach zu urteilen aus dem siebten Jahrhundert, vermutlich einen liturgischen Text beginnend mit den Worten: + *παρακαλῶ σε δέσποτα ἐλεῖ* . . .

den auf der fehlenden Hälfte des Diptychons gedachten Kaiser bestimmt, und die Inschrift besage demgemäß: nimm hin dies, und da du die Ursache kennst . . .[1] Michael und Gabriel, die ja im epigraphischen Formular eine Rolle spielen, werden inschriftlich zuerst auf den Mosaiken zu Ravenna unterschieden und auch sonst in der Kunst, namentlich des Ostens, wo Michael viele ihm geweihte Kirchen besaß, dargestellt.[2] Der kriegerische Charakter Michaels, wie ihn die Miniatur der Josuarolle hat, war der alten Kunst fremd. Einen weiteren charakteristischen Schritt in der Entwicklung des Engeltypus erläutern die Mosaiken von S. Maria Maggiore. Hier findet man unter den Bildern des Triumphbogens (§ 197) bereits einen in der Luft schwebenden Engel, nämlich Gabriel in der Verkündigungsszene. Auch die S. 319 erwähnte Lampe mit dem drachentötenden Christus und dem Löwen gibt zu den Seiten des Herrn zwei schwebende Engel wieder. Während Darstellungen der Cherubim schon in dem syrischen Codex des Rabulas zu Florenz, im sechsten Jahrhundert und später im Kosmas Indikopleustes nachweisbar sind, gehört die eigentliche Klassifikation der reinen Geister, wie sie Ps.-Dionysius Areopagita in der Hierarchia coelestis aufstellt, schon dem eigentlichen Byzantinismus an, für den das Malerbuch vom Berge Athos wertvolle Angaben überliefert hat. Gerade die Buchmalerei zeigt, wo die Quellen für diese jüngeren Darstellungen fließen. Als Stichprobe mag das Fig. 155 gebotene Bild der Berufung des Isaias zum Prophetenamte dienen. Der Miniator des Kosmas hält sich hier genau an den biblischen Bericht Is. 6, 1 ff., demgemäß der Herr auf einem hohen und erhabenen Sitze thront, umgeben von zwei Seraphim, „sechs Flügel hatte der eine und sechs Flügel der andere; mit zweien bedeckten sie ihr Angesicht, mit zweien bedeckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie."

Böse Engel, d. i. Dämonen oder Teufel, wurden nach Ausweis von § 142 mit Vorliebe in Gestalt von Schlangen und Drachen

[1] Diese Deutung, so wenig sie feststeht, ist jedenfalls wahrscheinlicher als Venturis (Storia dell' arte Italiana. Milano 1904 I 434) Ergänzung einer Zahl von Verehrern und die Stuhlfauths (a. a. O. 180), welcher an ein Madonnenbild denkt. Doch muß auf die merkwürdige Abbildung Michaels in den Katakomben von Verona hingewiesen werden, wo er ebenfalls den langen Stab und eine Kugel in der Linken trägt. Mitteilungen der K. K. Centralkommission (Wien) X p. XL.

[2] Vgl. Fr. Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Stuttgart 1886.

wiedergegeben. Im Codex des Rabulas sieht man sie als häßliche beflügelte Knaben aus den Besessenen entfliehen, ebenso auf ravennatischen Elfenbeinen. Sie sind in der alten Zeit verhältnismäßig selten, während Bilder des Todes nach Analogie der heidnischen Skelette und Totentänze überhaupt fehlen. Der Tod ist im Codex des Kosmas als halbnackter Jüngling wiedergegeben, der lauernd auf einem Sarge sitzt. Die Genien mit der gesenkten Fackel, welche einige Sarkophage aufweisen,[1] sind nicht viel mehr als dekoratives Beiwerk.



Fig. 155. Berufung des Isaias zum Prophetenamte. (Miniatur im Cod. vat. graec. 699.)

Heiligenbilder.

Unter altchristlichen Heiligenbildern verstehen wir hier teils ideale, teils historische Darstellungen von Personen aus dem himmlischen Jenseits. Während die idealen sich mehr dem sepulkral-eschatologischen Cyklus anreihen (Oranten [§ 129], Szenen der coronatio und receptio) und in der Seligkeit gedachte Verstorbene im Sinne haben, geben die historischen bestimmte und offiziell beglaubigte Heilige (Apostel, Märtyrer usf.) wieder.

§ 190. Die Szene der receptio. Die Ausgrabungen bei der Katakombe der hhl. Markus und Marcellianus brachten unter anderm ein Epitaphium des vierten Jahrhunderts ans Licht, welches

[1] Garr. tav. 297. 299.

neben der Inschrift ein merkwürdiges Relief trägt. Auf vertieftem Grunde sieht man in Hochrelief den Verstorbenen, ausdrücklich durch die Beischrift seines Namens *ΘЄΟΔΟΥΛΟC* kenntlich gemacht, vor dem in sede maiestatis thronenden „Herrn" *ΔЄCΠΟΤΗC ΗΜΩΝ*, über dessen Haupt das Monogramm ☧ steht, und der mit der Rechten das Haupt des Verstorbenen berührt. Um das Paradies zu kennzeichnen, in dem diese Szene der receptio, der Aufnahme des Verstorbenen in den Himmel, gedacht ist, gab der Künstler dem Theodulos zwei Lämmer bei, Symbole der Auserwählten. Zum Überfluß enthält auch die Inschrift, zu deren Seite das Relief eingemeißelt wurde, eine Anspielung auf die Bedeutung der Szene, indem sie im Hinweis der Zulassung zum himmlischen Freudenmahle mit der Acclamation schließt: *εἰς ἀγάπην*. Die Grabschrift besagt im übrigen, Theodulos habe zusammen mit seiner Gattin Cäcilia Maria zu Lebzeiten sich und ihren Kindern die Gruft errichtet; er wurde 72 Jahre alt und entschlief am 26. Oktober:

ΑΥΡΗΛΙΟC ΘЄΟΔΟΥΛΟC
ΚΑΙΚЄΚΙΛΙΑ ΜΑΡΙΑ CΥΜΒΙΟC
ΑΥΤΟΥΖΩΝΤЄC ЄΠΟΙΗCΑΝ Є
ΑΥΤΟΙC ΚΑΙ ΤΟΙC ΤЄΚΝΟΙCΑΥ
ΤΟΥΟΥΡΒΙΚΟΚЄ ΒΟΝΙΦΑΤΙЄ
ЄΖΗCЄΝΔЄ ΘЄΟΔΟΥΛΟCЄΤΗ
Ο · Β · ΚΑΤΑΚЄΙΤЄ · ⳨ · Ζ · ΚΑΛ ·
ΝΟЄΝΒΡΙΩΝ · ЄΙCΑΓΑΠΗΝ ❦[1]

Es ist anzunehmen, daß die linke, abgebrochene Seite des Epitaph ein Pendant zu dieser Szene aufwies, etwa die Bilder zweier Heiligen als Geleitfiguren zur Seligkeit. An die ganze Komposition erinnert einigermaßen eine wohl noch vorkonstantinische Loculusverschlußplatte im christlichen Museum des Lateran (Cl. XV, 1), die nach ihrer Höhe von kaum 20 cm zu urteilen einem Kinde von etwa zehn Jahren zugeeignet war. Das Fragment beginnt mit dem Bilde einer weiblichen Orans in kurzärmeliger Tunika. Sie trägt das Flammeum auf dem Haupte, und zu ihrer Rechten steht ein Lamm, dem ein zweites entsprochen haben muß. Weiter rechts sieht man im Profil auf einer Kathedra einen bärtigen

[1] Wilpert, Malereien 416 und NB 1903, 56.

Mann mit erhobener Hand; er ist der en face gezeichneten Orans zugewandt. Das Ganze wird auch hier beleuchtet durch die Inschrift, welche mit der Acclamation spiritus Anthuses in ☧o schloß. Wilpert ergänzte sie mit guten Gründen wie folgt:[1]

Anthusa · QuE · Vixit · AN
NOS X
spiritus antH VSES In ☧ O.

Diese für die Plastik einzigartigen Szenen berühren sich sehr nahe mit vielen altchristlichen Fresken, welche ebenfalls die receptio vorstellen und die Wilpert als Gerichtsszenen deuten möchte.[2] Er zählt allein in den römischen Katakomben vierzehn solcher Bilder. Das vollständigste, in einer Arcosollunette der Hermeskatakombe aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zeigt den Herrn in der üblichen Tracht der heiligen Gestalten und ausgezeichnet durch den Nimbus auf seiner Kathedra, zu welcher Stufen emporführen. Er hält in der Linken die traditionelle Rolle und berührt mit der Rechten den Kopf eines mit Tunika, Dalmatik und Schuhen bekleideten Orans, zu dessen Seite zwei Männer stehen, die in der einen Hand die Rolle tragen, mit der andern einen einladenden Gestus machen. Rechts am Boden sieht man ein viereckiges Scrinium, links die untere Hälfte eines Bündels von Schriftrollen,

---

[1] Wilpert, RQS 1862, 366 ff. Taf. XII.

[2] Wilpert, Malereien § 108 ff. Man beruft sich für die angeblichen Gerichtsszenen mit Vorliebe auf die von Garrucci tav. 465, 6 Textband S. 591 publizierte Terracotta der Barberinischen Bibliothek, eine Komposition nach Art der Liberalitas auf Neromünzen und der Gloria Romanorum auf Medaillen des Valens, welche den Herrn in seiner maiestas, umgeben von sechs (= zwölf) Aposteln auf dem Throne zeigt, vor dessen Schranken Adorierende nahen. Das Ganze lehnt ohne jedes äußere christliche Zeichen an die Antike an. Schon die Umschrift UICtoRia sollte abgehalten haben, hier das Weltgericht zu erkennen, was auch Kraus RQS 1892, 1 ff. tat. Noch weniger ist die Darstellung der Etimasia, des von den Emblemen Christi eingenommenen Thrones, für etwaige Gerichtsbilder der alten Kunst heranzuziehen, die lediglich die maiestas Domini symbolisiert und zuerst auf dem Triumphbogen von S. M. Maggiore begegnet. Einen sehr gelinden Hinweis auf das jüngste Gericht geben ein römischer Sarkophag Garr. 304, 3 und die Mosaiken von S. Apollinare nuovo mit der Szene der Scheidung der Böcke und Schafe, den ersten mehr realistischen Versuch die Miniaturen des Kosmas, Garr. 153, 2. Vgl. Anton Springer, Das jüngste Gericht, im Repertor. f. Kunstw. 1884, 375 ff.

vielleicht im Hinweis auf die *γράμματα πιστά*, denen gemäß der Verstorbene gelebt und sich den Himmel, in dem er jetzt dargestellt ist, verdient hat. Schon der Umstand, daß sich die Grabschriften der ersten Jahrhunderte, und ganz besonders die römischen, über das „Gericht“ völlig ausschweigen, spricht gegen eine Auffassung, welche in solchen Szenen den „durch Heilige empfohlenen Verstorbenen vor dem Richterstuhle Christi“ sieht, erst recht, wenn der Dahingeschiedene als Orans auftritt, worunter nach unserer



Fig. 156. Arcosolfresko der Nekropole Cassia bei Syrakus.

und Wilperts Auffassung schon das Bild des der Seligkeit Teilhaftigen dargestellt wird. Entgegen meiner früheren Auffassung scheint mir gerade die obenerwähnte Platte der Anthusa jeder derartigen Auffassung entgegenzustehen, handelt es sich doch um ein zehnjähriges Kind, bei dem ein Seelengericht ausgeschlossen ist. Anderseits betont die Bildersprache in einzelnen Fällen ausdrücklich den Paradiesesgedanken, indem sie die receptio unter Pflanzen und Blumen im himmlischen Garten vor sich gehen läßt. So sieht man im Hintergrunde eines Rezeptionsbildes der Nekropolis unter der Vigna Cassia bei Syrakus (Fig. 156) Lorbeerschößlinge, üppige Ranken und rosenfarbige Blumen. Die im Alter von 25

Jahren 8 Monaten und 15 Tagen verstorbene Marcia[1] ist knieend dargestellt mit emporgehobenen Händen. Sie trägt ein braungelbes Kleid mit roten Säumen und langen weißen Schleier. Von Wichtigkeit ist das über das Handgelenk geworfene kurze schmale Tuch, dem ein größeres an der Rechten entspricht, denn hiermit scheint die älteste Verbildlichung des orarium oder der mappula gegeben zu sein, welche zum Zeichen der Ehrfurcht getragen wurden und z. B. beim Empfang der Kommunion die Hände verdeckten. Die Verstorbene ist also in tiefer Ehrfurcht dem von den Apostelfürsten[2] begleiteten Herrn genaht, der, in der Linken die Schriftrolle schräg vor der Brust haltend, die Rechte mit geöffneter Handfläche seitwärts erhoben hat und Marcias Linke zu berühren scheint. Die en face gehaltene Figur des Heilandes ist bemerkenswert. „sein bartloses Antlitz wird von rotbraunen Haaren umrahmt, welche an der großenteils verdeckten Stirne fast geradlinig verlaufen, hinter dem Ohre aber in langen Locken bis auf die Schultern herniederfallen. Unter den ziemlich starken Brauen blicken uns in ruhigem Ernste die weitgeöffneten Augen entgegen, deren Bildung ebenso wie die kräftige Nase und die aufgeworfenen Lippen des ziemlich weiten Mundes dem länglichen Gesichte, das von einem mächtigen, blaugrünen Nimbus umgeben ist, unleugbar einen jüdischen Typus verleihen. Angetan ist der Erlöser mit einer weitärmeligen gelbroten Tunika, bei der die Konturen und Falten in dunkelrot gegeben sind; zwei breite rote Vertikalstreifen, die von den Schultern auslaufen, schmücken das Kleidungsstück, unter dessen unterem Saum noch die mit dem schwarzen Riemenwerk von Sandalen bedeckten Füße sichtbar sind. Über das Untergewand hat Christus einen gleichfalls gelbroten Mantel geworfen, der die rechte Schulter freiläßt, im übrigen aber so um den Leib geschlungen ist, daß er von dem linken Unterarm festgehalten wird, um sodann bis weit über das Knie hinabzufallen."[3] Die Komposition hat Analogien in einem Deckenbilde des Cubiculum II von Santa Domitilla, wo

[1] In dem freien Raume am Kopfe der Marcia steht die sechszeilige Grabschrift *ΜΑΡΚΙΑ ΕΖΗϹΕΝ | ΕΤΗ ΚΕ | ΜΗΝΕϹ | Η | ΗΜΕΡΑϹ | ΙΕ.* Vgl. Führer, Sicilia Sott. 104 f.

[2] Neben dem Kopfe des einen Heiligen liest man noch in schwachen Spuren *ΠΕΤΡΟϹ.*

[3] Führer a. a. O.

Christus (ohne Nimbus) von zwei Heiligen geleitet die Aufnahme der knieenden Verstorbenen vollzieht.[1]

In diesen und ähnlichen Szenen ist also die receptio vorgeführt, von welcher schon die epigraphischen Acclamationen: accepta sit, suscipiantur in pace, reden und die eine Grabschrift des dritten Jahrhunderts aus der Acilierregion in Santa Priscilla in die Formel faßt: *Ὁ πατὴρ τῶν πάντων, οὓς ἐποιήσης, καὶ παρελάβης Εἰρήνην Ζόην καὶ Μαρκέλλον · δόξα σοι ἐν* ☧. „Vater aller, du hast diejenigen, welche du geschaffen hast, auch zu dir genommen, Irene, Zoe und den Marcellus. (Dafür sei) Ehre dir in Christo."[2] Noch deutlicher sprach das S. 233 angezogene Denkmal der Julia, indem es außerdem die Geleitschaft der Heiligen betont und all das im Anschluß an geläufige liturgische Formeln,[3] so daß auch im vorliegenden Falle Übereinstimmung von Gebet und Bild erwiesen ist.

Eine Abart der Rezeptionsszene erblickt man auf einem Sarkophage in der Krypta von S. Engrazia zu Saragossa. Auch hier erscheint die Verstorbene zwischen den Apostelfürsten. Paulus faßt sie am linken, Petrus am rechten Arm, nach dem eine Hand von oben greift, das bekannte Symbolum Gottes.[4] Die Rolle der Apostelfürsten, seltener auch anderer Heiliger, als Begleiter des Herrn und receptores oder introductores illustriert in prächtiger Weise die Lehre von der communio sanctorum, wie sie noch heute gilt. Eine Analogie zum Seelenführer der Antike kann hier nach keiner Richtung hin angenommen werden. Des Hermes Psychopompos Aufgabe war die eines Beistandes gegen den Seelenfresser Kerberos und die übrigen Fährnisse des Hades, und wenn die römisch-mystische Ausbildung des Mercurius Nuntius Bilder schuf, wie das der introductio der Vibia, so können wir umgekehrt fragen: liegen nicht christliche Einflüsse vor, denen der Künstler folgte?

§ 191. Die coronatio, eine besondere Art der Aufnahme ins Paradies, zeigt den Heiligen, wie er gekrönt wird und zwar

[1] Wilpert, Taf. 196 und NB 1899, 37–41.

[2] Diese befriedigende Lesart verdanke ich Dr. Baumstark. Vgl. Bull. 1888, 30 f.

[3] Vgl. Muratori, Liturgia Rom. vet. I 747—59 passim, II 214 ff.

[4] Garr. tav. 381, 4.

entweder, indem Christus selbst die receptio in dieser Form vollzieht, oder aber abgekürzt derart, daß über dem Haupte des zu Krönenden der zumeist von der Hand Gottes gehaltene Kranz schwebt.[1] Als hervorragendes Beispiel der ersten Komposition ist ein Arcosolfresko der Katakombe von S. Giovanni in Syrakus zu bezeichnen, doppelt bemerkenswert, weil es sich um ein Idealbild der Jungfrau Deodata oder Adeodata handelt, die nach ihrem Tode lange Zeit höchste Verehrung genoß. Dies konnte Joseph Führer, der leider so früh geschiedene Erforscher des Cömeteriums, auf Grund zahlreicher Graffiti feststellen.[2] Das stark verdorbene Fresko über der Stirnwand der Gruft zeigt noch die Reste einer Jungfrau mit schwarzem, nach beiden Seiten gleichmäßig verlaufendem Haar, weitgeöffneten Augen und hohem Hals, um den sich zwei Schnüre außergewöhnlich großer Perlen legen. Sie war offenbar in der Haltung einer Orans dargestellt, das Antlitz dem Beschauer zugewandt. Die feierlich ernste Gestalt des Herrn, noch besonders gekennzeichnet durch die sein von dunklem Haar umwalltes Antlitz flankierenden apokalyptischen Buchstaben, hält in der Linken die Rolle und in der erhobenen Rechten eine rote corona direkt über das Haupt der Jungfrau. Rechts und links von der Mittelgruppe

[1] Charakteristisch für die ganze Auffassung ist die Inschrift, welche sich am Grabe des hl. Januarius in den Katakomben von Neapel befand und die Garr. vol. II 103 wie folgt ergänzt:

Fauste feliciter advENIS IANVARI MARTYR
A Domino coronatuS AETERNO FLORE

Von der dritten Zeile war nur noch der letzte Buchstabe, ein N, sowie die Skulptur einer Blume festzustellen.

[2] J. Führer, Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus, München 1896 und Zur Grabschrift auf Deodata, ebenda. Vgl. auch Bücheler, De inscriptionibus quibusdam christianis. Rhein. Mus. 1896, 638 ff.

[3] Unterhalb der Bogenöffnung des Arcosols befindet sich in roter Farbe gemalt die 1895 von Orsi freigelegte monumentale Inschrift, deren ungelenke Distichen Führer wie folgt rekonstruiert:

Τὸν [β . . .
Παρθένος ἐνθάδε κεῖτ' οὔνομα Δ[εό]δοτα
Ἐκ θεοῦ ὡς ἔζη κατὰ τοὔνομα· τὴν τε? [ὄν]τι?
Σ[τ]οργὴν ἐξειπε[ῖ]ν οὐ ῥᾳδίως δύναμαι
Ἠνσ' ἀτ ῃν, εἰς φῶς? [μ'?] ἤγαγ'. ἔργων χάριν τῶνδε
Θρῆνον ἐπέγραψα ἀνταποδοὺς ἀρετῇ?]
Θρῆνον ὃν οὐ[κ ἀπέλ]ηξα, Συρακόσιος σὸς ἀδελφός
Σοί γε? φίλων ἔμπων (αἰε? μεμνη σομένη.

treten auch hier als Begleitfiguren Petrus und Paulus auf blumigem Gelände auf. Links von ersterem sieht man die Reste einer kleineren Dipintoinschrift, während die oben zitierte eigentliche Grabschrift auf die untere Brüstung der Gruft gemalt ist.

Eine gewisse Berühmtheit hat die coronatio in der sog. Platonia von S. Sebastiano in Rom erlangt, weil sie jene Gruft schmückt, welche das ganze Mittelalter hindurch als vorübergehende Bergungsstätte der Leiber der Apostelfürsten hoch verehrt wurde. Die Ausgrabungen, welche De Waal 1892—1893 an dieser Stelle vornahm, ergaben die Entstehung dieser „Apostelgruft" in all ihren Teilen in der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, mithin die Grundlosigkeit jener an die erste Beisetzung der Apostelfürsten oder an die Bergung ihrer Leiber im Jahre 258 gelegentlich des Raubversuches der Orientalen anknüpfenden Tradition, soweit die Platonia in Frage kam.[1] Damit war auch eine Deutung der Gemälde an der Rückwand der arca auf diese Heiligen ausgeschlossen. Man sieht dort in der Lunette die halbe Figur Christi aus den Wolken ragen und einem sehr jugendlichen Manne (S. Policamus?), der, das orarium über den erhobenen Händen, von links zueilt, die Krone reichen, während als Begleitfigur des Herrn und introductor rechts eine andere Person (S. Quirinus?), vielleicht Petrus in ruhiger Pose steht. Nur Christus ist mit dem Nimbus ausgezeichnet.[2] Auf die gleichzeitige Krönung zweier Heiligen im Cömeterium des Pontian kommen wir noch an anderer Stelle zurück, die abgekürzte Form des von der Hand Gottes über dem Haupte gehaltenen Kreuzes zeigt das Mosaik der hl. Euphemia in Ravenna.[3] Man hat sich für die Deutung dieser Bilder auf die Prämiierung glücklicher Kämpfer vor dem *ἀγωνοθέτης* berufen, und es scheint den christlichen Künstlern das heidnische Vorbild wenigstens in einigen Fällen vorgeschwebt zu haben, das spricht z. B. der Bildercyklus

[1] Der Rompilgern wohlbekannte Grabraum neben der Basilika von San Sebastian führt den Namen platonia oder, wie es im Papstbuch heißt, platoma von seinem ursprünglichen Marmorplattenbelag. De Waal berichtet über seine für Archäologie und Kirchengeschichte gleich wichtigen Ausgrabungen in einer Monographie „Die Apostelgruft ad catacumbus an der Via Appia" RQS Supplementheft III. Rom 1894. Vgl. auch RQS 1895, 409 ff.

[2] de Waal, a. a. O. Tafel I.

[3] Die Hand Gottes mit dem Kranze schloß häufig die Komposition von Apsismosaiken nach oben hin ab.

des S. 322 vorgeführten Schöpfgefäßes aus Tunis deutlich aus, wo nebeneinander Christus, ein triumphierender Gladiator mit der corona, eine geflügelte Viktoria mit Kreuz und Palmzweig und eine Orans wiedergegeben sind. Doch hat man in dem sitzenden, bekränzten und das Zepter führenden Manne auf der Medaille mit dem Martyrium des hl. Laurentius wohl den Kaiser als Urteilssprecher, nicht etwa den Kampfrichter anzunehmen.

In jüngerer Zeit und ganz unter dem Einfluß der Musive kamen im Anschluß an die johanneische Vision jene Bilder auf, welche an Stelle der coronatio durch den Herrn die coronati vorstellen, wie sie dem Heiland ihre Kronen darbringen.[1] So sehen wir schon auf den beiden Langseiten der arca in der Platonia die zwölf Apostel in kleiner Figur, ihre Kränze bietend, in S. Paul die apokalyptische Darstellung mit den vierundzwanzig Ältesten, welche damit dem Lamme nahen, auf einem lateranensischen Sarge gar Lämmer mit Kränzen im Maul, welche sie zwei Männern zutragen, die sie liebkosend aufnehmen.

§ 192. Die Apostel.[2] Auf einem der ältesten Christusbilder in der Prätertatkatakombe sieht man neben dem Herrn zwei ihm gleichende jugendliche Gestalten, Apostel, denen gleichwie dem Meister die alte Kunst zunächst einen idealjugendlichen Typus verliehen hat. Dieser behielt die ganze vorkonstantinische Zeit hindurch Geltung und macht sich darüber hinaus noch bemerkbar namentlich auf Goldgläsern, obgleich zur Zeit ihres Aufkommens im vierten Jahrhundert schon neben den bartlosen ein bärtiger Typ getreten ist. Ausgesprochene Individualtypen lassen sich zunächst an den Bildern der Apostelfürsten beobachten, die entweder allein oder dem göttlichen Meister in den Szenen des Paradieses (coronatio, receptio u. dgl.) der Gesetzesübergabe und maiestas attachiert erscheinen, im letzteren Falle zuweilen vom ganzen Apostelkollegium umgeben. Hervorragende Beispiele dieser Art verdanken wir der plastischen Kunst, welche unzweifelhaft einen neuen Anstoß zur Porträtierung Petri und Pauli gegeben hat, die vom 1. Jahr-

[1] Ein sehr merkwürdiges Beispiel der Darreichung der Kränze vor dem verhüllten Taukreuz, auf dem der Phönix steht, haben wir S. 315 im Bilde vorgeführt.

[2] J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst. Leipzig 1887. Wilpert, Malereien § 71. — Eine Statistik der altchristlichen Darstellungen der Apostelfürsten gibt Kraus RE II 614 f.

hundert ab auch in der Malerei deutlich gekennzeichnet werden durch kurzes, dichtes Bart- und Haupthaar für den einen, kahlen Kopf und langen zugespitzten Vollbart für den andern. Es wird zufällig sein, wenn Petrus zuerst auf den Fresken erscheint. Wilpert bezeichnet als ältestes Bild die in einer Schriftrolle lesende Figur auf der Eingangswand einer von ihm freigelegten Kammer in Santi Pietro e Marcellino und setzt dafür die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts an.[2] Anderseits erklären sich jene Bilder,

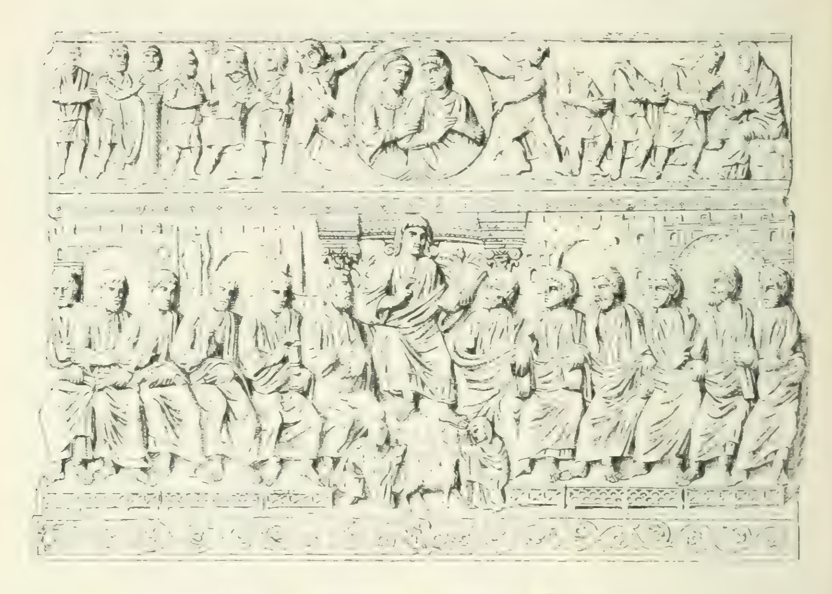


Fig. 157. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand.[1]

die ihn zusammen mit Paulus zeigen, aus der besonders großen Verehrung, welche die beiden Gründer der römischen Kirche genossen. De Rossi verweist auf die entsprechenden Goldgläser, denen er

[1] Der prächtige, vom ersten Herausgeber, Allegranza, dem Stilicho und der Serena vindizierte Sarkophag zeigt auf der Rückseite den stehenden bärtigen Heiland das Gesetz übergebend, umgeben von den stehenden Aposteln, an der von uns wiedergegebenen Front den in der maiestas thronenden jugendlichen Erlöser und zu beiden Seiten die thronenden Apostel. Zu seinen Füßen sieht man die Verstorbenen ehrfurchtsvoll hingeworfen. Das von Genien gehaltene Diskusbild derselben erscheint oben in der Mitte des Aufsatzes, rechts davon die Magier vor dem Kinde, links davon die Szene mit der Bildsäule des Nabuchodonosor. [2] A. a. O. Tafel 94.

insofern historische Bedeutung beimißt, als sie bei den Gelagen am Jahresgedächtnis der Hauptapostel bei den religiösen Mahlzeiten dienten.[1] Gelage, die bekanntlich zuweilen wüst ausarteten.[2]

Die Sicherheit, mit welcher der traditionelle Typus auftritt und alle Schwankungen, welche sich aus dem Verlassen des Idealbildes und der Aufnahme des realen ergeben, überwindet, läßt im Verein mit den zeitgenössigen literarischen Hinweisen auf Apostelporträts[3] keinen Zweifel, daß er an authentische Vorlagen anknüpft, mithin sich vom apostolischen Zeitalter herauf vererbte. An der Spitze der einschlägigen Denkmäler steht der hier reproduzierte Bronzediskus, dessen technische Behandlung einer Datierung ins Zeitalter der Antonine, wie sie de Rossi ansetzte, nicht widerspricht. Einige weitere Bronzen der konstantinischen Periode schließen sich an und geben, obwohl rohere Physiognomie und Mache sie künstlerisch unbedeutend erscheinen lassen, auf gemeinsame Porträtvorlagen zurück.[4] Übrigens macht sich schon frühe eine Bevorzugung Petri und Pauli gegenüber der übrigen Apostelschar geltend, motiviert durch die hervorragende Position, welche sie in der Heilsökonomie einnehmen. Und namentlich des ersteren Leben und Leiden nahm die nachkonstantinische Kunst auf, während Einzeldarstellungen aus dem Leben Pauli, z. B. seine Gefangennehmung (auf dem Bassussarkophag), recht selten sind.[5] Neben solchen mehr



Fig. 158. Bronzediskus aus der Domitillakatakombe (Museo cristiano des Vatikan).

[1] Bull. 1864, 83.

[2] Hieronymus, Epist. XXXI ad Eustochium; XXIX ad Alypium.

[3] Z. B. Eusebius, Hist. eccl. VII 18.

[4] Armellini, Eine Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Pauli, gefunden in den Katakomben der hl. Agnes. RQS 1888, 130—136.

[5] Für Petrus kommen hauptsächlich in Betracht: die Berufung (Mosaik zu Ravenna), Meerwandel (Gemme), Zinsgroschen (Cod. Syr. der Laurentiana), der reiche Fischfang (Baptist. zu Neapel), Fußwaschung (Sarkophage), Ansage der Verleugnung (allein 50mal in der Plastik). Dazu aus der Apostelgeschichte die Erweckung der Tabitha (Sarkophage und Elfenbein), das Urteil über Ananias und Saphira (Elfenbein), endlich auf Sarkophagen seine Befreiung aus dem Kerker (Garr. tav. 310, 2) und seine

historischen Bildern ergibt sich der offenkundige Bezug auf den Primat Petri aus den so zahlreichen Bildern der traditio legis, aus der Vorführung des Moses-Petrus, welche wir § 152 ersahen, und einer Reihe typischer und idealer Szenen, z. B. der jenes Sarkophages im Lateranmuseum, wo neben jedem Apostel ein Lamm zu sehen ist, dasjenige des Petrus aber allein vom Herrn, der hier als guter Hirte auftritt, geliebkost wird.[1] Charakteristische Attribute von Amt und Würde des Petrus aber sind entweder der Stab, mit dem er bei der Ansage der Verleugnung erscheint und der sich später zum Stabmonogramm und Stabkreuz entwickelt, womit er bei den Szenen der traditio legis aber auch selbständig auftritt, wofür die vielbesprochene Berliner Statuette (aus den Katakomben) und ein Relief aus Kleinasien Belege sind,[2] oder die Schlüssel. Letztere begegnen erst auf einigen Sarkophagen des fünften Jahrhunderts[3] und einem Silberkrüglein des Museo cristiano bei der Szene der Übergabe, häufiger in jüngerer Zeit und vom Ende des sechsten Jahrhunderts ab als ständiges Attribut des Apostels.[4] Das älteste Fresko der Schlüsselübergabe ist ein dem Anfang des sechsten Jahrhunderts zugeschriebenes Gemälde in der Grabkirche des Felix und Adauctus.[5]

Bei der Darstellung der Evangelisten ist der Gang der Entwicklung der gewesen, „daß zuerst die Evangelisten, wie alle biblischen Personen, in voller menschlicher Gestalt gebildet wurden,

Abführung zum Tode. Daneben erscheint er in bestimmten Szenen als Begleitfigur des Herrn. Für Paulus die Szene mit Thekla, seine Steinigung (Elfenbein), die Gefangennehmung.

[1] Garr. tav. 304, 4.

[2] J. Strzygowski, Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berl. Mus. (Jahrb. der K. pr. Kunstsammlungen XXII, 29 ff.). Berlin 1901.

[3] Garr. tav. 330, 5. 340, 5. 346, 2. 352, 2. 400, 1 u. 2.

[4] Über die Dreizahl der Schlüssel, namentlich auf dem berühmten Mosaik in den vatikanischen Grotten und auf der Petrusminiatur im vatikanischen Codex des Kosmas siehe Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten 33 ff. — Zum Gebrauch der Petrusschlüssel als Pilgerandenken vgl. De Waal im *Στρωματιον ἀρχαιολογικόν* Rom 1900 und Cozza Luzzi, Le chiave di S. Pietro in der Zeitschrift Gli studi in Italia anno VII vol. I fasc. VI. — Die typische Stellung des Apostels zur Rechten des Herrn erleidet auf einigen alten Denkmälern eine Ausnahme zugunsten Pauli, z. B. Garr. tav. 331, 1 u. 3, 332, 1, doch erhält Paulus höchst selten die dem Petrus eigentümliche Gesetzesrolle.

[5] RQS 1904, 40 u. 51. Vgl. auch die syrische Miniatur in Baumstarks Aufsatz über die syrische traditio legis. Oriens christ. 1903.

dann kamen die Symbole hinzu zur Erläuterung, endlich wurden die Symbole selbständig.[1] Vom dritten bis siebten Jahrhundert werden alle drei Arten unterschiedlos angewandt. Zunächst begegnen wir den Evangelisten in der Begleitung des Herrn wahrscheinlich schon auf Katakombengemälden, und zwar unterscheidet nur die Zahl sie von andern Aposteln.[2] Sie sind ausdrücklich bezeichnet auf dem Fragment eines Sarkophagdeckels aus Spoleto, welches in ganz exzeptioneller Auffassung den Heiland mit ihnen in einem Boote zeigt.[3] Man sieht den Herrn am Steuer und vier (bezw. jetzt nur noch drei) nur mit dem Schurze bekleidete jugendliche Männer und unterhalb deren am Schiffsrand die Namen MARCVS, LVCAS und IoANNES. Weniger seltsam ist die Darstellung der Apostel und Evangelisten auf einem Sarkophage zu Arles.[4] Der Erlöser hat ein aufgeschlagenes Buch vor sich mit der Legende DOMINVS LEGEM DAT, die ihn umgebenden Apostel halten Rollen, und auf denjenigen der Evangelisten liest man die Namen MARCVS, MATTEVS, LVCANVS (sic), IOANNES. Eine Kürzung der Darstellung durch Wiedergabe von nimbierten Brustbildern begegnet zuerst im Codex von Rossano aus dem 5.—6. Jahrhundert.[5] Dieselbe Handschrift gibt aber an anderer Stelle den Marcus ohne Nimbus wieder, wie er in einer prächtigen Stoa auf einem Marmorsitz die Anfangsworte seines Evangeliums einträgt, ihm zur Seite als hehre Frauengestalt die göttliche Weisheit.[6] Ein sehr realistisches Relief-Medaillon des Tschinli-Kiöschk zu Konstantinopel aus derselben Zeit zeigt den Busto des Markus mit dem Evangelienbuch in den Händen.[7]

Die dem altchristlichen Bibelleser geläufigen geheimnisvollen

---

[1] V. Schultze, Archäologie 356.

[2] Wilpert, Malereien § 73.

[3] Garr. tav. 395, 6. Bull. 1871 Tafel VII.

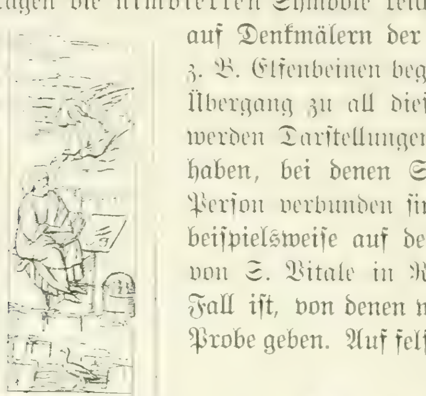
[4] Le Blant, Les Sarcoph. d'Arles n. 6 (Garr. tav. 343, 3). Vgl. auch Inscriptions chrét. de la Gaule n. 624 Sarkophag aus Apt = Garr. tav. 330, 2).

[5] Gebhardt und Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis. Leipzig 1880 Taf. 18.

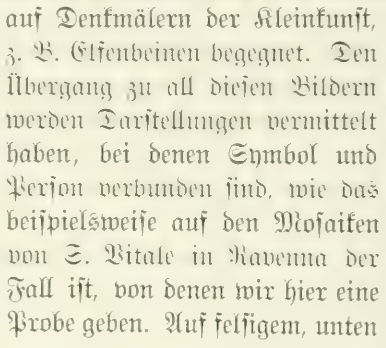
[6] Ebenda Taf. 16.

[7] Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Ztschr. 1891, 585 ff. — Dem 7. Jahrhundert wird die älteste isolierte Darstellung des hl. Lukas in Rom, ein Gemälde der Grabkirche des Felix und Adauctus zugewiesen. Er trägt eine Rolle und eine Tasche mit ärztlichen Instrumenten. RQS 1904, 41.

Tierzeichen für die Evangelisten (Ezech. 1, 45 f.; Apok. 4, 6 f.) treten zum erstenmal am Mosaik von S. Pudenziana ans Licht, also gegen Ende des vierten Jahrhunderts.[1] Über dem zwischen den Aposteln thronenden Erlöser erscheinen je mit zwei Flügeln ein Engel, Löwe, Stier, Adler. Ähnliches begegnet dann bald danach auf den Mosaiken von S. Sabina (zerstört), S. Maria Maggiore, im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna und anderwärts.[2] Auf dem Mosaik von S. Paolo fuori le mura tragen die nimbierten Symbole reich verzierte Bücher, was auch



auf Denkmälern der Kleinkunst, z. B. Elfenbeinen begegnet. Den Übergang zu all diesen Bildern werden Darstellungen vermittelt haben, bei denen Symbol und Person verbunden sind, wie das beispielsweise auf den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna der Fall ist, von denen wir hier eine Probe geben. Auf felsigem, unten



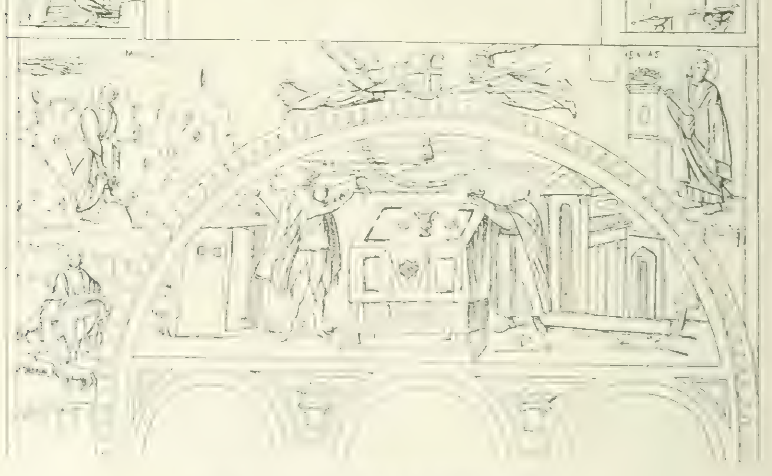


Fig. 159. Mosaikschmuck in S. Vitale zu Ravenna.

[1] Bull. 1867, 50 ff.

[2] Siehe Kraus RE I 460 f. und unsere Abbildungen im fünften Abschnitt des vierten Buches.

von Wasser bespültem Terrain erblickt man hier jeweils einen bärtigen Greis, den Codex auf den Knieen und (mit Ausnahme des Lukas) ein Tischchen mit Schreibzeug neben sich und über ihm das Symbol.[1]

§ 193. **Märtyrer.** In teilweiser Ergänzung der vorhergehenden Punkte ist hier ein Wort über die Darstellung von Martyrien zu sagen. Schilderung von Martyrien hat erst die Plastik der nachkonstantinischen Zeit gebracht. Das einzige etwa in Anschlag zu bringende Bildnis einer Richtszene vor Konstantin, ein Arcosolfresko über der Krypta des hl. Eusebius in San Callisto, welches Viktor Schultze auf das Verhör des Paulus vor dem cyprischen Prokonsul deutete, scheint mir zu problematisch, um es hier zu würdigen.[2] Der frohe und heitere Geist des christlichen Altertums ließ solche Szenen nur ganz ausnahmsweise zu, über der Hoffnung auf *σωτηρία* und nach Frieden ewiger Seligkeit vergaß man Qualen und Schrecknisse der Verfolgung, ließ man nicht einmal ein Symbol der Trauer im Dunkel unterirdischer Grüfte aufkommen. „Hier ist,“ sagt Kraus, „einer der Punkte, wo die Kunstgeschichte uns den schönsten Blick in das Herz eines ganzen Volkes, in das innerste Empfinden der gesamten Gemeinde gewährt,“[3] und er erkennt mit Recht in der Wendung, welche mit dem Siege der Kirche auch die Darstellung von Märtyrerszenen brachte, das Gefühl freudiger Dankbarkeit, wie es sich auch in den Poesien eines Damasus und Prudentius offenbart, als nächste Quelle derartiger Bilder an.

Dies bestätigen die Monumente, indem sie zunächst allem Häßlichen und Grausamen ausweichen und den Gegenstand nur andeuten. Ein Denkmal dieser Art von dem Ende des vierten Jahrhunderts ist uns auf zwei Ciboriumsäulen der Basilika der

[1] Das anfängliche Schwanken der Symbole erhellt aus der literarischen Überlieferung. Th. Zahn stellt in seinen „Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons und der altkirchlichen Literatur“ II 257 (Erlangen 1883) folgende Gruppen auf: 1. Theophilus, Victorinus Petabon., Epiphanius, Hieronymus u. a.: Matthäus = Mensch, Markus = Löwe, Lukas = Stier, Johannes = Adler, 2. Irenäus, Ambrosius u. a. bei gleicher Reihenfolge: Mensch, Adler, Stier, Löwe, 3. Augustin, Primasius, Beda: Löwe, Mensch, Stier, Adler, 4. Pseudo athanasische Synopse: Mensch, Stier, Löwe, Adler.

[2] Vgl. RS II 219. 359 und V. Schultze im Christlichen Kunstblatt 1879, 180 ff. [3] Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 198.

hl. Petronilla erhalten, Nereus und Achilleus werden von je einem römischen Soldaten mit hochgezücktem Schwerte abgeführt.[1] Noch ruhiger ist die Pose bei der Enthauptung des Paulus auf dem hier wiedergegebenen Sarkophage, welcher samt dem Skelett in der Confessio von S. Paul gefunden wurde.[2] Der Szene entspricht links von dem symbolischen Bilde der Auferstehung die Gefangennahme des Petrus. In feinem künstlerischen Empfinden sind auch hier Triumph und Sieg angedeutet. Auch das Martyrium des



Fig. 160. Marmorsarkophag aus dem Hypogäum von S. Paul. (Museum des Lateran.)

Laurentius auf der oben erwähnten Medaille sowie in der an Prudentius erinnernden musivischen Darstellung im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna lassen diesen erhabenen Zug erkennen, während dem auf Crispus, Crispinianus und Benedicta gedeuteten Gemälde im Hause der Märtyrer Johannes und Paulus schon ein Zug des Häßlichen und Schrecklichen anhaftet. Bei diesem Hinrichtungsbilde aus der Zeit Julians erwarten drei vom Henker abgewandte knieende Gestalten den Todesstreich;[3] jeder heroische Zug fehlt, wie er trotz aller Realistik leicht schon durch die Pose gegeben werden konnte.[4] Im allgemeinen scheinen realistische Martyrien häufiger vor Augen geführt worden zu sein, als man bisher annahm, was sich daraus schließen läßt, daß schon zur Zeit Gregors von Nyssa eine Typologie für ihre rhetorische Beschreibung vorlag.[5]

[1] Bull. 1875, 8–10. [2] Für die Identifizierung dieser Szene wichtig ist das hinter dem Völkerapostel befindliche Schilfrohr und der Teil eines Segelschiffes, womit die historische Hinrichtungsstätte ad aquas Salvias angedeutet ist. Vgl. Joh. Ficker, Bildwerke des Laterans n. 164 und Le Blant, Les Sarcoph. de la Gaule pl. XI, 3 u. LIV 1–3. [3] RQS 1888, 145 Taf. 6. [4] Vgl. das Martyrium des Isaias S. 354.

[5] Vgl. Bruno Keil in Strzygowski, Kleinasien 78 Note 1. Von literarischen Beschreibungen bestimmter Martyrien mag hier die des Gemäldes am Grabe des hl. Hippolytus folgen, welche Prudentius, Peristephanon XI 124 ff. gibt:

Als eines der ersten Bilder einer bestimmten nicht biblischen Heiligen ist das Fresko jenes Cubiculums in Santa Domitilla zu bezeichnen, in dessen unmittelbarer Nähe einst der Sarg der hl. Petronilla stand, deren Basilika im Jahre 1874 wieder freigelegt wurde. Man sieht (Fig. 161) eine „am siebten Tage vor den Iden des Januar" in die Seligkeit eingegangene Verstorbene VENERANDA

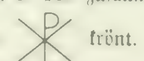


Fig. 161. Die Märtyrin Petronilla. (Fresko in S. Domitilla.)

als Orans neben einer Märtyrin, welche auf die heilbringenden Satzungen des Lebens weist, nämlich PETRONELLA MARTyr.[1] Das Gemälde gehört dem vierten Jahrhundert an. Ein bedeutend jüngeres Fresko in den Katakomben von Neapel (Fig. 162) stellt zwei ebenfalls inschriftlich benannte Selige zu Seiten des Märtyrers Januarius vor, der als Orans und zwar in monogrammatischem Nimbus auftritt, wie er sonst nur dem Herrn zukommt.[2]

Exemplar sceleris paries habet illitus, in quo multicolor fucus digerit omne nefas Picta super tumulum species liquidis viget umbris, effigians tracti membra cruenta viri. Rorantes saxorum apices vidi, optime Papa, purpureasque notas vepribus impositas. Docta manus virides imitando effingere dumos luserat e minio russeolam saniem. Cernere erat, ruptis compagine ordine nullo membra per incertos sparsa iacere situs. Addiderat caros, gressu lacrymisque sequentes, devia qua fractum semita monstrat iter. Moerore attoniti, atque oculis rimantibus ibant: implebantque sinus visceribus laceris. Ille caput niveum complectitur ac reverendam canitiem molli confovet in gremio. Hic humeros truncasque manus et brachia et ulnas, et genua et crurum fragmina nuda legit. Palliolis etiam bibulae siccantur arenae ne quis in infecto pulvere ros maneat. Si quis et in sudibus recalenti aspergine sanguis incidit, hunc omnem spongia pressa rapit.

[1] Paul I hatte die Gebeine dieser Heiligen 755 in das Mausoleum des Honorius und der Maria transferiert. Als Ludwig XI von Frankreich die Gruft restaurieren ließ, fand sich der Sarg mit der Inschrift AVRELIAE PETRONILLAE FILIAE DVLCISSIMAE. Der von Petro (nicht Petrus oder Petronius) abzuleitende Name verweist auf Verwandtschaft mit dem flavischen Kaiserhaus, woraus sich auch die Beisetzung und Darstellung in der Domitillakatakombe erklärt. Vgl. Bull. 1875, 1—77.

[2] Einige Analogien stellt Garr. vol. II 118 zusammen, darunter ein Goldglas mit dem hl. Laurentius, dessen Haupt ein  krönt.

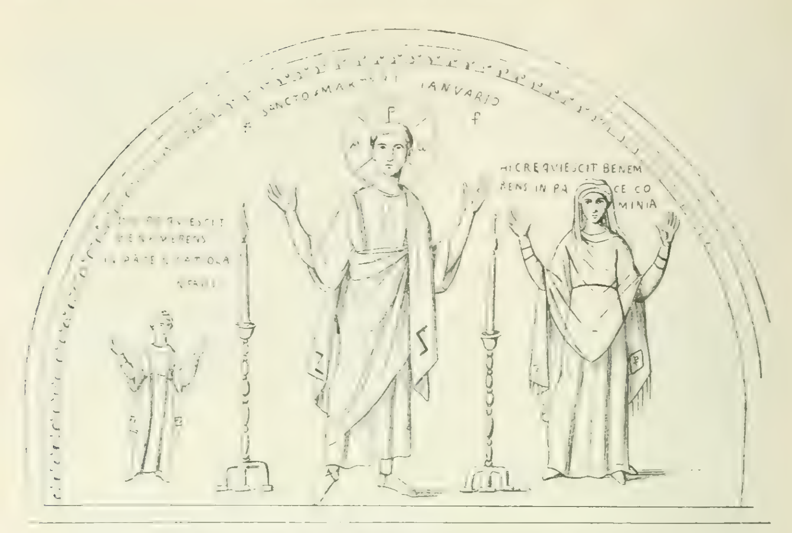


Fig. 162. Fresko in der Katakombe von S. Gennaro zu Neapel.

Das seltene Gemälde einer commendatio an den auf dem Schoße Mariens sitzenden Jesusknaben wurde in der Grabkirche der heiligen Felix und Adauctus aufgedeckt. Es ist ein trefflich ausgeführtes und wohl erhaltenes Gruppenbild aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts. Maria thront majestätisch, in Purpurgewänder gehüllt, zwischen dem greisen, bärtigen heiligen Felix, SC̄S FELIS und dem jugendlichen Adauctus SC̄S ADAVTVS, welcher eine verstorbene, gottgeweihte Matrone, TVRTVRA, dem Heiland empfiehlt. Darunter eine zehnzeilige, schon von Boldetti kurz vor dem Einsturz der Katakombe teilweise entzifferte Inschrift, in welcher Turturas Sohn seine Mutter ehrt.

Bedeutungsvoll wurden für die Entwicklung der Heiligenbilder die Mosaiken und die Goldgläser. Erinnert sei an die feierlich-ernste Heiligenprozession in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, an die dortige Darstellung der hl. Euphemia, an die Kuppelbilder von Hagios Georgios zu Thessalonich. Noch produktiver war die für solche Zwecke recht einladende Kunst der fondi d'oro oder Goldgläser. Man nahm zunächst die Petrus-Paulusbilder zum Muster und stellte nach diesen Analogien dar Sixtus und Timotheus, Simon und Johannes, Justus und Protus, Laurentius und Cyprian, Genesius und Lukas, Ursus und Dion, Vincentius und Hippolyt,

Julius und Castus, Julius und Electus usf.[1] Unter den weiblichen Heiligenbildern sind die der hl. Agnes am zahlreichsten, einmal ist eine Peregrina dargestellt. Die Heiligen erscheinen auf ihnen teils in irgend einer Beziehung zu Christus, der zwischen ihnen steht oder sie von oben herab krönt, vielfach auch nur durch das Monogramm oder den Kranz angedeutet, oder aber ohne den Herrn und dann als Oranten entweder allein oder zwischen Aposteln und anderen Heiligen. Neben den Goldgläsern werden naheliegenderweise auch Münzen, Medaillen, Steine, Elfenbeine u. dgl. bald mit Bildern von Heiligen geziert und wohl auch als Devotionalien an bestimmten heiligen Orten verkauft. Wenigstens lassen darauf gewisse Lampen und namentlich die Menaskrüglein schließen.[2]

Cyklische Darstellungen aus der Heiligenlegende fehlen in der alten Zeit nicht gänzlich. Was uns erhalten ist, geht hauptsächlich den Orient an, so die Szenen aus der Geschichte des hl. Menas auf der Londoner Pyxis, welche dem sechsten Jahrhundert zugeschrieben wird.[3] Auch die Theklabilder zu El-Kargeh müssen aus zusammenhängenden Vorlagen herausgegriffen sein.

Dem Orient entspringen schließlich auch die verschiedenen Reiterheiligen, namentlich S. Georg und S. Theodor, denen man in der koptischen Kunst auf Textilien usf. viel begegnet. Ihr Ursprung ist einstweilen noch recht in Dunkel gehüllt.[4] Bemerkt muß werden, daß ein hl. Ritter schon etwa im sechsten Jahrhundert in plastischen Werken architektonischer Bestimmung vorkommt, so auf einem Fries aus Achmim, wo er einen Kranz in der Rechten hochhält, wohl im Hinweis auf das Martyrtum.[5]

[1] Vgl. Vopel, Goldgläser 53 ff. Eine besondere Untersuchung verdiente die Zusammenstellung Damasus und Sixtus (Sustus), wofür eine Patene in meinem Besitz einen neuen Beleg bringt. Siehe Ein altchr. Pompeji 62—66.

[2] Über den hl. Menas auf Lampen vgl. RQS 1896, 387 ff. Jene Bull. 1879 abgebildete und von Le Blant, Les persécuteurs et les martyrs, Paris 1893, 288 erwähnte Lampe mit einem Gefesselten, den ein Löwe angreift, stellt vielleicht eine Cirkusszene dar, wenigstens läßt sich ihr christlicher Charakter nicht erweisen.

[3] Dalton, Catalogue n. 297.

[4] Zu vergl. Strzygowski, Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg, in Ztschr. f. ägypt. Sprache 1903, 49—60.

[5] Strzygowski, Koptische Kunst 26 n. 7284. Die S. 320 Note 2 erwähnte tabella ansata des British Museum zeigt neben dem Reiter in einem Kranze das Wort VITA, über der Szene Schlangen und die Legende ΕΙϹ ΘΕΟϹ. Der μέγας γεωργός der oft genannten Holztafel (Schultafel) im Besitz der kgl. Bibliothek

Vierter Abschnitt.

Darstellungen aus dem menschlichen Leben.

§ 194. Liturgisches. Die ältesten liturgischen Bilder wurden nach der Absicht des Künstlers oder Bestellers zunächst nicht so sehr des Sujets wegen geschaffen, als entsprechend dem größeren Teil des sepulkralen Cyklus um ihres Bezuges willen, den sie zur Auferstehungshoffnung nahmen. Das erweisen vor allem die Malereien in den sog. Sakramentskapellen, wo Taufe und Eucharistie in so innigem Zusammenhang mit Wundertaten des Herrn und gewissen alttestamentlichen Typen wie Jonas und Daniel gebracht sind, daß an eine Trennung von christologischen Szenen und solchen, welche die Bitte der Rettung aus Todesnöten ausdrücken, schlechterdings nicht zu denken ist. Es wird freilich schwer sein, die Grenze zu ziehen, wo diese symbolische Verschleierung dem historischen Typus weicht, und zu sagen, wie frühzeitig dies geschieht. In dieser Richtung, bemerkt A. Baumstark in einer Besprechung des großen Wilpertschen Katakombenwerkes, ist es nicht bedeutungslos, wenn die ersten Bilder der Taufe Christi den Herrn im Augenblick des Heraussteigens oder als Orans vorführen,[1] historische Reminiscenzen, die freilich in so hohem Alter nur vereinzelt angetroffen werden. Dennoch wird in den genannten Fällen die symbolische Bedeutung noch vorwiegen, was um so näher liegt, als auch andere Versuche, Historisches zu gestalten, wie die merkwürdige Passionsszene der Prätextatkatakombe, nicht sehr bald Nachahmung fanden. Die sakramentale Taufe ist auf Cömeterialfresken bisher viermal nachgewiesen, wovon als ältestes Exemplar das Bild auf der Hinterwand der Sakramentskapelle A2 unzweifelhaft der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts angehört.[2] Ihre Darstellung weicht zunächst nicht wesentlich von denen der Taufe Christi ab. Die Künstler schildern die im Zeitalter der Verfolgung vorherrschende immersio, die sich nach Ausweis der Denkmäler allerdings verschieden vollziehen ließ, so z. B. im vierten und fünften Jahrhundert in der Weise, daß sich die Flut von oben herab aus einer Röhre

zu Berlin ist nach U. Wilcken im Archiv f. Papyrusforschung 1901, 428 der Landmann, dessen Leiden „poetisch" beschrieben werden.

[1] A. Baumstark im Oriens christianus 1903, 537 ff.

[2] Wilpert, Malereien § 76.

oder einem Brunnen auf den in einem Bassin Stehenden ergießt.[1] Das geschieht auf jenem Grabstein mit der Taufe Christi aus Aquileja, ferner auf einem 1876 gefundenen Glasboden mit der Taufe eines Mädchens, und auch einige ältere Mosaiken verbinden so immersio und infusio.[2]

Eucharistische Darstellungen finden sich ungleich häufiger als diese Taufbilder, was ebenso wie ihre Auswahl vor so vielen andern Paradigmen ihren sinnfälligen Hinweis auf jenseitige Vereinigung mit dem Herrn und Teilnahme an der von ihm verheißenen *ἀγάπη* dokumentieren würde, sprächen nicht zahlreiche literarische Belege dafür. Den lebendigen Fisch in unmittelbarer Verbindung mit den Abendmahlselementen haben wir in der Lucinakrypta kennen gelernt, Anklänge an die heilige Eucharistie fanden sich sowohl bei den eschatologischen, wie den biblischen Mahlfresken. Aber auch eucharistische Mahlbilder — im weiteren Sinne des Wortes — mit eschatologischer Pointe fehlen durchaus nicht; wenigstens scheint mir zwei der seltsamsten Katakombenbilder gegenüber keine andere Deutung plausibler als die, daß in ihnen die an den Empfang des von den Vätern als *φάρμακον ἀθανασίας* und *ἀντίδοσις τοῦ μὴ ἀποθανεῖν* gepriesenen hl. Abendmahles geknüpfte Jenseitshoffnung betont werden soll. Am klarsten tritt das in einer 1895 von Führer freigelegten Malerei der Nekropole der Vigna Cassia bei Syrakus hervor. Die Rückwand einer Grabnische unmittelbar unter dem ausgebrochenen Boden einer antiken Zisterne zeigt zur Linken eine jugendliche Orans und rechts davon eine zweite Gestalt in ganz absonderlicher Haltung, aber gemessener Würde und Ruhe, auf rotem Teppich sitzend. Sie erinnert am ehesten an eine nach türkischer Art niedergelassene Orientalin, dies auch in ihrer seltsamen bunten Tracht. Letztere[3] schließt von vornherein den von Führer ausgesprochenen Gedanken aus, man stehe wohl hier einem Bilde des Herrn gegenüber. Symbolisch

[1] Die rituelle Seite der Taufform durch immersio, submersio und infusio wurde monographisch mit ausgiebiger Verwertung der Denkmäler verhandelt von C. F. Rogers, Baptism and christian Archeology (Studia biblica et ecclesiastica V 4, Oxford 1903.

[2] Insbesondere das Mosaik der alten Fassade der Laterankirche. Vgl. Ciampini, Sacr. aedif. tab. II 1 und Vet. mon. II. tab. VI 1.

[3] Führer, Sicilia sott. 112 beschreibt letztere wie folgt: „Die Umrißlinien und

allerdings ist Christus dargestellt, und zwar in den eucharistischen Elementen, welche er in der Rechten trägt, während die Linke einen Palmzweig an die Brust drückt. Es ist ein Glaskelch von weißer Grundfarbe, den die Person mit den Fingern hält, in seinem untern Teil mit rotem Wein gefüllt, und über dem Becher erblickt man ein rundes Brot mit der üblichen Kreuzkerbe. Das alles erinnert lebhaft an jene eucharistischen Gestalten der Lucinagruft. Entscheidend für die Erklärung des ganzen übrigens in allen Teilen verhältnismäßig gut erhaltenen Freskos, welches über dem Grabe eines unmündigen Kindes angebracht war, ist die buntgefiederte Taube mit dem Zweige, welche unmittelbar neben der hockenden Figur heranfliegt. Grotesk wie der blumige, das Paradies schildernde Hintergrund, erhärtet sie den sepulkralen Charakter der Komposition, welche die (von der Kirche getragene?) Eucharistie als *Heilsspeise* illustriert und ihrer äußeren Konzeption nach orientalische Einflüsse verrät, die an dieser Stelle ja nicht überraschen. Meine Erklärung bietet aber wohl auch den Schlüssel zum Verständnis der ältesten eucharistischen

Falten des Gewandes, dessen Grundfarbe ein helles Graublau ist, sind in einem stark gedämpften Grün wiedergegeben. Ein rotes, gürtelähnliches Band aber hält das Kleid an den Hüften fest. Die enganliegenden Ärmel, welche bis zur Mitte des Unterarmes reichen, werden zum Teil durch einen über Schultern und Brust gelegten Kragen verdeckt. Dieser setzt sich aus Ringeln und Schuppen zusammen, von welchen die untere aus roten Umrißlinien gegebene Reihe freihängt, während die übrigen mit grünen Konturen angedeuteten Reihen auf einem roten Stoffe aufzuliegen scheinen. Rot ist auch ein schmales Band, das so um den Hals der Figur gelegt ist, daß seine Enden nach beiden Seiten hin flattern. Der fremdartige Eindruck, den die Haltung und die Tracht dieser Gestalt hervorruft, wird durch eine nähere Betrachtung ihres Kopfes noch gesteigert. Der oben ziemlich breite und beiderseits zunächst geradlinig abfallende Schädel springt nach unten hin mit dem in einer doppelt geschwungenen Linie verlaufenden Unterkieferknochen rasch ein, um in einem spitzen Oval zu endigen. Die verhältnismäßig niedrige Stirn ist in einem flachen Bogen von halblangem, gelocktem Haar umrahmt, das braunrote Färbung zeigt; ungewöhnlich hohe Brauen überschatten die weitgeöffneten, geradeaus blickenden Augen; unter der schmalen Nase zeigt sich ein nach vornehin zusammengezogener Mund, dessen Oberlippe in einem feinen Doppelbogen verläuft, während die Unterlippe etwas aufgeworfen ist; an den Ohren aber, welche zum Teil noch von dem krausen Haare verdeckt werden, sind rotgelbe Ohrgehänge befestigt, die aus zwei aneinandergefügten Ringen von Golddraht zu bestehen scheinen." — *Hans Achelis* betrachtet in der „Zeitschr. für neutest. Wissenschaft und die Literatur des Urchristentums" 1900, 210–218 das Bild als gnostische Darstellung unter Bezugnahme auf den Turiner Zauberpapyrus.

Mahlszene, überhaupt des vielumstrittenen Bildes auf der Hinterwand von Kammer A3 der Sakramentskapellen links von dem Mahl der Sieben. Dort steht links neben einem dreifüßigen Tischchen, auf welchem ein großes Brot und ein Fisch liegen, ein Mann im Philosophenmantel, welcher nach den Speisen zu greifen scheint, rechts eine verschleierte weibliche Orans. Während de Rossi und Kraus an eine Konsekrationsszene dachten, bei welcher die Orans die Kirche repräsentiert, Dobbert Christus darin sah, welcher bei der wunderbaren Speisung nach dem Fische greift, und neben dem eine symbolische Dankfigur erscheint, deutete zuerst Wilpert die Orans richtig auf eine Verstorbene und nahm Christus bei der Brotvermehrung an.[1] Ihn hindert nur das Philosophengewand daran, in der männlichen Gestalt den Priester zu erkennen, welcher die Heilsspeise zur Ewigkeit, den mystischen Fisch ergreift. Wahrscheinlicher als eine Vornahme der Brotvermehrung auf einem Tische, für die jede Analogie fehlt, erscheint mir also hier wiederum eine symbolische Darstellung der Eucharistie als *ἀντίδοσις τοῦ μὴ ἀποθανεῖν* gegeben, denn auf das Fehlen eines Elementes, des Weines, kommt es nach Analogie mancher Sepulkraldenkmäler, beispielsweise der Grabplatte des Syntrophion in Modena, nicht so sehr an, andrerseits ist auch eine Anlehnung der ganzen Szene an das benachbarte Mahl der Sieben von vornherein durch scharf abgegrenzte Umrahmung desselben absolut ausgeschlossen.

Von der einzigen weitläufigeren Komposition einer eucharistischen Mahlszene bei Alexandrien ist nur wenig erhalten geblieben. Sie datiert zudem, wie S. 387 bemerkt, aus verhältnismäßig junger Zeit und steht bisher zu sehr allein, um Schlüsse daraus zu ermöglichen. Dagegen kommen einige Bilder der Abendmahlsfeier durch Christus insofern inbetracht, als sie offenbar an die kirchliche Abendmahlspraxis anlehnen, z. B. in den Codices des Rabbulas und von Rossano. Die Miniaturen von Rossano zeigen den Herrn, wie er stehend das eucharistische Brot verteilt. Ein Jünger hebt dankend die Hände hoch zum Himmel empor, ein zweiter empfängt tief gebeugt und die Hand des Herrn küssend das Allerheiligste, ein Dritter naht hinter diesen mit verhüllten Händen, und weitere schließen sich dem feierlichen Zuge an, alle

[1] Siehe Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen 19 ff., wo auch Schultze gewürdigt wird, welcher der Gruppe ein häusliches Mahl zugrunde legt.

aber sind stehend dargestellt.[1] Während die syrische Handschrift dieselbe Form der Verteilung von Brot und Wein — denn der Heiland trägt hier in der Linken einen Kelch — festhält und nur aus räumlichen Rücksichten die Jünger anders gruppiert,[2] treffen wir im Codex von Rossano daneben auch die charakteristische Abendmahlsfeier am sigmaförmigen Tische und zwar in einer eng an Mosaiken anschließenden Form, was unsere an anderer Stelle gegebene Nebeneinanderstellung des Abendmahlsmosaiks aus San Apollinare nuovo und dieser Miniatur deutlich zeigen wird.

Auch das Sakrament der Ehe wurde gelegentlich in den Bereich der altchristlichen Kunstübung einbezogen, jedoch verhältnismäßig selten und erst nach dem Kirchenfrieden. Eine leider fragmentierte Sarkophagskulptur der Villa Albani in Rom ist das wichtigste einschlägige Denkmal. Die Komposition, als Mittelstück des Sarges gedacht, zeigt die beiden Eheleute, welche sich über einem aufgeschlagenen Buche die Hand reichen, und zwischen ihnen die erhöhte Gestalt des Herrn, im Begriffe, jedem Teil den Kranz aufzusetzen. Marucchi, welcher das dem vierten Jahrhundert angehörende Stück zuerst identifiziert und neuerdings auch in brauchbarer Abbildung zugänglich gemacht hat, hebt mit Recht die antiken Vorlagen heraus, nach denen der christliche Künstler verfahren ist, der an die Stelle des Hymenäus das Evangeliumbuch und an diejenige der Juno Pronuba Christus gesetzt hat.[3] Trotz der jeden Zweifel ausschließenden Klarheit dieser Transformation wäre eine solche Anlehnung an den heidnischen Ritus der Bekränzung, welchen Tertullian de corona XIII mit scharfen Worten tadelt, freilich auf einem Monument der Verfolgungsperiode nicht gut denkbar.[4]

[1] **Gebhardt u. Harnack**, Evang. cod. Ross. Taf. 10.

[2] Garr. tav. 137, 2. — Vgl. im allgemeinen auch Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. Repertorium f. Kunstw. 1890 ff.

[3] Marucchi, La scultura nuziale cristiana di Villa Albani. NB 1902, 183—195.

[4] Die Inschriften begnügen sich zumeist nur mit Andeutungen, Wendungen wie Viscilius Niceni Costae suae u. dgl. Nur ein metrisches Epitaph des vierten Jahrhunderts ist etwas ausführlicher und doppelt interessant, weil am Schlusse auch von Taufe und Firmung die Rede ist. Es lautet nach Fabretti, Inscriptiones 740:

QVOS · PARIBVS · MERITIS · IVNXIT · MATRIMONIO · DVLCI
OMNIPOTENS · DOMINVS · TVMVLVS · CVSTODIT · IN · AEVVM
CATERVI · SEVERINA · TIBI · CONIVNCTA · LAETATVR
SVRGATIS · PARITER · CHRISTO · PRAESTANTE · BEATI
QVOS · DEI · SACERDOS · PROBIANVS · LAVIT · ET · VNXIT.

Später mochte er weniger auffallen und seines paganen Charakters ebenso entkleidet erscheinen, wie das Bild der Juno Pronuba auf Sarkophagen im Lateranmuseum und in dem von Campo Santo[1] oder der krönende Eros eines Goldglases.[2] Die Goldgläser haben am zahlreichsten Ehe- und Familienbilder erhalten, und zwar entweder den Akt der Eheschließung durch conluctatio manuum in Anwesenheit Christi (Symbol oder Bild) oder aber nur die Büsten der Gatten und zwischen ihnen das Monogramm Christi bezw. diesen selbst mit den Kränzen,[3] wie der hier abgebildete Glasboden aus der Sammlung Tyszkiewicz mit der schönen Umschrift DVLCIS ANIMA VIVAS es zeigt.[4] Diese und ähnliche Inschriften legen den Geschenkcharakter mancher Goldgläser nahe oder aber ihre Verwendung als Andenken an wichtige Ereignisse, was auch eine Reihe fröhlicher Familienidylle zu bestätigen scheinen, von denen eines mit der Legende COCA VIVAS PARENTIBVS TVIS eine junge Mutter im Spiel mit ihrem Knaben vorführt. Im übrigen fehlen leisere Anklänge an Ehe und Familie auch in der Malerei und Plastik nicht. Mutter und Kind, Gatte und Gattin treten uns da oft genug gegenüber, umgeben von den tröstlichen Symbolen und Bildern, mit welchen die Nachkommen ihre Wünsche fürs Jenseits den lieben Verstorbenen mitgaben.



Fig. 163. Goldglas im Brit. Museum. (Unterseite.)

Unter den in den Katakomben vorhandenen liturgischen Bildern befindet sich auch die seltene Szene der Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau, die unsere Fig. 164 veranschaulicht, ein künstlerisch hochstehendes Gemälde, welches noch heute, bei gedämpftem Kerzenlicht besehen, den Beschauer zur Bewunderung hinreißt und bezüglich bestimmter Persönlichkeiten den Eindruck einer gewissen Portraitähnlichkeit hervorruft. Im Mittelpunkt der Szene steht die Verstorbene als Orans mit ausgebreiteten Armen.

[1] Vgl. Schultze, Arch. Studien III sowie RQS 1899, 25. — Zusammenstellung aller einschlägigen Monumente bei Pelka, Altchristliche Ehedenkmäler. Straßburg 1902. [2] Garr. tav. 197, 6.

[3] Inschriftlich als CRISTVS bezeugt auf dem Glase Garr. tav. 198, 3.

[4] Dalton, Catalogue n. 613. Vgl. Vopel, Goldgläser 44 ff.

Ihre Kleidung ist eine weite Purpurdalmatik mit hellerem arabeskenverzierten Clavus und ebenso verbrämtem Kopfschleier, dessen Enden über die Brust fallen. Rechts von diesem Idealbild sehen wir die thronende Madonna mit dem Kinde, links einen auf der Cathedra sitzenden Greis mit ehrwürdigen Zügen und reichem Haupt- und Barthaar. Vor ihm wiederum eine jugendliche weibliche Gestalt ohne Kopfbedeckung und vermutlich einen Schleier, vielleicht aber eine geöffnete Rolle in den Händen. Hinter ihr hält eine dritte



Fig. 164. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau über einem Grabe der Priscillakatakombe.

diese Gruppe abschließende Person eine verbrämte Tunika zur Verfügung. Man hat in diesem Bilde schon manches dargestellt sehen wollen, unter anderem auch die Eheschließung vor dem Bischof. Aber es sind so klar alle Vorbedingungen einer consecratio virginis gegeben, daß man zumal nach der erschöpfenden Beschreibung und Publikation Wilperts[1] nicht mehr an der Deutung, welche schon Bosio gab,[2] rütteln kann. Der wesentlichste Faktor scheint mir die Bereithaltung des Gewandes für die noch Unverschleierte in Gegenwart des Bischofs; eine Bestätigung liegt in dem rechts gemalten Vorbild jeder Gottgeweihten, der Madonna. Das Ganze ist eine Szene aus dem liturgischen Leben des Urchristentums von

[1] Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen 52–65.

[2] Seinen Namen hat der „Columbus“ der Katakomben auch auf diesem Fresko verewigt. Man liest ihn links von den Füßen der Orans: BOSIVS.

geradezu unwiderstehlicher Schönheit und Wirkung am Grabe der Verklärten, doppelt wertvoll, weil alles dazu drängt, als Entstehungszeit das dritte Jahrhundert anzunehmen.

Es lag nahe, daß die eminent dekorative Wirkung von Ceremonienbildern namentlich in der musivischen Kunst stärker zur Geltung kam. Wir erinnern an die Apsismosaiken von S. Vitale, wo Kaiser Justinian und die Kaiserin Theodora mit reichem Gefolge und kostbaren Weihegeschenken für das neue Gotteshaus erscheinen. Bilder von ebenso großem Wert für die kirchliche und weltliche Kostümkunde der damaligen Zeit, wie die hier ersichtliche Elfen-

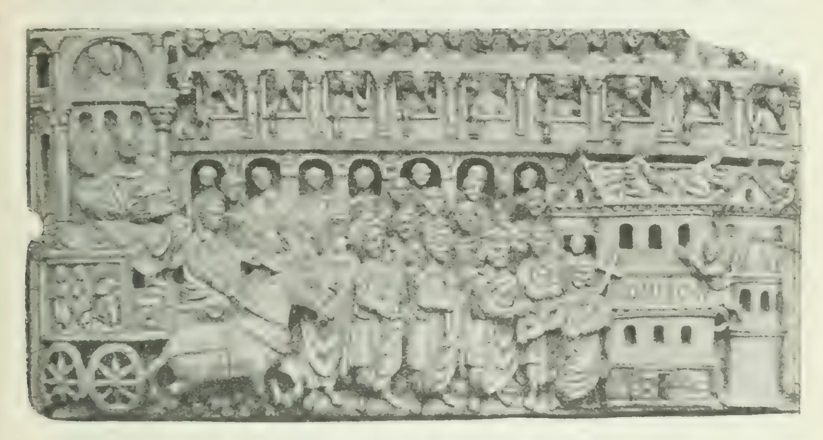


Fig. 165. Elfenbeintafel im Domschatz zu Trier.

beinschnitzerei aus dem Trierer Domschatz für die sakrale Architektur des Orients. Denn auf den Orient geht dieses figurenreiche plastische Werk nicht nur in der Mache, sondern Strzygowski zufolge auch in der szenischen Darstellung zurück, indem er darauf die Einweihung der Irenenkirche zu Sycae, dem heutigen Stadtviertel Galata von Konstantinopel, erblickt.[1] Auch hier wäre es Justinian und sein Hof, welcher die Vertreterin der Kirche begrüßt, auf dem Wagen säßen die Patriarchen von Byzanz und Alexandrien mit dem Reliquienschrein der vierzig Märtyrer. So viel ist sichergestellt, daß der Trierer Schatz ehedem eine ganze Reihe aus Ägypten stammender Elfenbeinschnitzereien des 4.—6. Jahrhunderts besaß.

[1] Strzygowski, Orient oder Rom 85 f. sowie Der Dom zu Aachen und seine Entstellung; ein Protest. Leipzig 1904, 47—52

somit unsere Schnitzerei sehr wohl mit den Ereignissen des Jahres 552 zusammenliegen kann. Jedenfalls bleibt noch manches zeitgeschichtliche Material aus ähnlichen Darstellungen zu heben, und namentlich würde es sich lohnen, einmal die Miniaturen systematisch in dieser Richtung zu untersuchen. Man beachte u. a. einige der im sechsten Abschnitt vorgeführten biblischen Szenen aus der Wiener Genesis, die gewiß ihr Licht auf zeitgenössische Übung, z. B. beim Begräbnis oder bei Mahlgelagen werfen.

§ 195. Nach dem Gesagten wird man sich nicht wundern, in der sepulkralen Kunst gelegentlich auch Szenen zu treffen, die auf das Berufsleben zurückgreifen und damit eine antike Gepflogenheit fortführen, welche am allerwenigsten anstößig erscheinen mochte. So sehen wir unter den von Wilpert herausgegebenen Gemälden nicht nur Bilder von Katakombengräbern, für deren Anbringung ja die größte Berechtigung vorlag, sondern auch Schiffer, Böttcher, Viktualienhändler, eine Gemüsehändlerin, Winzer sowie Wagenlenker und Krieger.[1] Das hier wiedergegebene Fresko zeigt eine kulturhistorisch besonders interessante Darstellung, nämlich Bäcker mit den Annonabeamten.[2] Das schon zu Bosios Zeiten stark verblichene Fresko bedeckt die Frontwand eines Arcosols im ersten Stockwerk der Domitillakatakombe

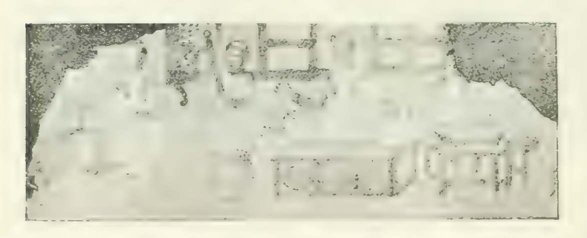


Fig. 166. Grabgemälde eines Beamten der städtischen Getreidelargitionen. (S. Domitilla.)

und wird gegen Ende des dritten Jahrhunderts angefertigt worden sein. Hinter einer einfach ornamentierten Theke sitzt in kurzer, ungegürteter Tunika ein junger Mann, die Rechte, unter welcher in Miniumschrift die Worte SECVNDE SVME standen, erhoben, in der Linken eine nach abwärts gerichtete offene Rolle. Rechts von ihm steht hinter einem sechsbeinigen Tisch ein Jüngling, dessen

[1] Wilpert, Malereien § 125 ff.

[2] Wilpert, Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla und die cömeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben. RQS 1887, 20—40.

Linke den Rand der runden Schüssel berührt, welche vor ihm steht, während die Rechte, wie Wilpert meint, nach der Rolle ausgestreckt war. Sein Pendant bildet ein anderer Jüngling, zu dessen Füßen ein korbähnliches Gefäß ruht, so wie man es an der Gruppe des Getreideankaufes auf den Reliefs des berühmten »Monimentum Marcei Vergilei Eurysacis pistoris redemptoris« vor Porta maggiore sieht. Er trägt einen in einen Knopf auslaufenden Stab. Von den übrigen Figuren ließ sich nur noch die eines weiteren Jünglings mit einer Schwebewage feststellen. Die Beziehungen der Domitillakatakombe zu der ersten kirchlichen Region der Stadt Rom, wo die annonarische Verwaltung ihren Sitz hatte, geben den Schlüssel zur Erklärung unseres Freskos. Der junge Mann, der die Wage trägt,



Fig. 167. Grabstein eines mensor frumentarii.

ist vermutlich ein mensor machinarii, derjenige mit dem Stab der mensor frumentarii, wie ihn ähnlich die interessante Grabschrift des Maximin, des „Freundes aller", aufweist (Fig. 167)[1], und die sitzende Hauptfigur wohl ein höherer Beamter.[2]

Auch Grabschriften wurden mit Szenen aus Leben und Beruf geziert, ebenso gut wie man ihnen als Berufskennzeichen des Verstorbenen gelegentlich Handwerkszeuge u. dgl. aufmalte oder

[1] Das Original, früher im Kircherianischen Museum, befindet sich jetzt in der Inschriftengalerie des Lateran. Die Verwendung des Stabes (regula) zum Abstreichen des im modius aufgehäuften Getreides ist klar angedeutet. Der Text besagt: Maximinus qui vixit annos XXIII amicus omnium. An eine symbolische Darstellung, wie Lupi, Martigny u. a. sie im Anschluß an Luk. 6, 28 und 12, 24 annahmen, ist natürlich nicht zu denken.

[2] De Rossi handelt RQS 1887, 41 ff. vom metrischen Epitaph eines praefectus annonae, der später noch höhere Stellungen bekleidete und auf dem Terrain der Sebastiansbasilika gegen Ende des fünften oder im sechsten Jahrhundert beigesetzt wurde. Die Inschrift, deren Zeilen sich nicht nach den Versen richten, lautet:

hic positus victOR FIDENS REMEARE SEPULTOS LAETIOR In
superam tandem QVi SVRGAT AD AVRAM INMACVLATA
piae conservans FOEDERA MENTIS CONCILIO SPLENDENS PRu
dens et in urbe SENATOR INLVSTRES MERITO CEPIT VEne
randus honorES SVBLIMISQ. COMES NOTVS
virtutibus aulAE VIVIDVS ANNONAM REXIT CA.....

einritzte. So sieht man auf einer § 207 vorgeführten Platte Motive aus dem Atelier eines Bildhauers, ein anderes Epitaph aus dem vierten Jahrhundert, ehedem im Besitze Armellinis, zeigt das Bild einer venatio, und zwar die Szene des aucupium, wie ein junger Mensch in kurzer Tunika mittels zweier Seile das Vogelnetz zusammenzieht. Lucianus, so heißt der Vogelsteller, scheint seinem Berufe Ehre gemacht zu haben, wenigstens deutet die Inschrift LVCIANVS ISTVDIOSVS auf derartiges hin.[1] Der Verschlußstein eines Erdgrabes (forma) zeigt den Pferdetreiber Constantius mit seinen beiden Lasttieren „Barbar" und „Germane" (Fig. 168). Der Fundort, die Umgebung von Tor Marancia über der Domitillakatakombe legt den Gedanken an Grubenpferde nahe, welche Material aus den Arenarien zu schleppen hatten.[2] Aber auch die Kleinkunst hat viele derartige Bilder überliefert. So erblicke ich die Auslage eines Fischhändlers auf einem Lämpchen aus Karthago, dem man wegen der Siebenzahl der Fische eine besondere symbolische Bedeutung hat zulegen wollen.[3] Zahlreiches Material bieten dann auch hier wieder die Goldgläser. Ein besonders wichtiges Exemplar derselben, welches wir an anderer Stelle wiedergeben, stellt die Werkstätte eines Architekten dar.



Fig. 168. Grabplatte von Tor Marancia.

[1] RQS 1888, 31 ff.

[2] NB 1901, 247 f. Ein ähnliches Gemälde fand sich im Cömeterium des hl. Alexander am siebten Meilenstein der Nomentanischen Straße.

[3] Revue arch. 1901 I 24 ff. Dem Hinweis Delattres auf die delphinorum columnae, welche hier statt der ova curriculorum die Zahl der Runden im Zirkus markierten, widerspricht der Tisch, auf dem die Fische stehen.

Fünfter Abschnitt.

Der basilikale Cyklus und das Mosaik.

Neben Garrucci, Storia IV, De Rossi, Musaici und dem älteren Werke von Ciampini, Vetera monimenta, Roma 1690. 1699 (2. Aufl. 1747) kommen hauptsächlich in Betracht Appell, Christian mosaic pictures. London 1877. — E. Müntz, La mosaïque chrétienne pendant les premiers siecles (Mémoires de la soc. nation. des Antiquaires de Fr. LII). Paris 1893 — Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 383—447 — V. Schultze, Archäologie 197—241.

Die Schaffung eines das erste christliche Jahrtausend umfassenden »Corpus des mosaïques païennes et chrétiennes« war ein Lieblingsgedanke des bedeutenden französischen Kunstforschers und Archäologen Eugène Müntz, den er auch seinerzeit im Namen der Académie des inscriptions et belles-lettres dem ersten internationalen Kongreß gelehrter Akademien zu Paris warm empfahl. Mit dem Tode seines Urhebers wird nun die Ausführung leider in Frage gestellt sein. Zwar steht zu hoffen, daß Millets »Monuments de l'art byzantin« (§ 32) wenigstens teilweise in die Lücke eintreten, und anderseits haben wir in De Rossis in jeder Hinsicht monumentalen »Musaici« seine Erfüllung, was Rom anbelangt. Um so schmerzlicher vermißt man aber zum mindesten eine gleichwertige Publikation der Musive des übrigen Italien, namentlich der Städte Neapel, Mailand, Ravenna, und vor allem des Orients. Hier, wo wir von den Denkmälern am meisten Licht erwarten, ist das Dunkel noch am dichtesten.

§ 196. Technik des Mosaiks. Unter Mosaik versteht man die malerische Zusammensetzung von Steinchen (*σύνθεσις λίθων*) oder sie vertretenden Körperchen, als Glas, Holz, gebrannter Ton, seltener Metall. Im dritten Jahrhundert unter dem Namen opus musivum geläufig, kamen in byzantinischer Zeit die Ausdrücke *μοῦσα, μουσάκιον, μουσίωμα* auf; die bisher nicht gefundene Ableitung des Wortes geht vielleicht ebenso wie die Kunst selbst auf den Orient zurück. Der Mosaizist (musivarius) arbeitete mit kleinen Würfeln (tessera) aus buntem Glasfluß oder Marmor, welche er in die hinreichend dicke wohl präparierte Fläche aus frischem Stuck eindrückte. Man bediente sich für Köpfe und Gesichter häufig feinerer Würfel als für die übrigen Partien. Im allgemeinen

waren die in der christlichen Kunst üblichen Würfelchen etwas stärker als die der heidnischen Zeit, was bei entsprechend größerer Höhen- und Fernwirkung wenig ausmachte. Nach Messungen Texiers beträgt die Fläche einer tesserula in S. Georgios zu Thessalonich 0,005 m², in Ravenna nur 0,003 m². Es ergeben sich danach für Thessalonich auf den Quadratmeter 40 000, für das ganze Kuppelbild über 34 Millionen Steinchen! Die Stuckfläche war im voraus mit den Konturen der Figuren bemalt. Man hat in den Katakomben Roms, z. B. in Prätextat und in Santi Pietro e Marcellino, noch an musivisch ausgestatteten Gräbern, von welchen die Steinchen längst abgefallen waren, Farbreste in den einzelnen Vertiefungen gefunden, und es ist dem jetzigen Vorstand des vatikanischen Museo cristiano, Baron Kanzler, sogar gelungen, auf Grund solcher Spuren ein nicht mehr vorhandenes Mosaikbild mit Sicherheit zu rekonstruieren.[1] In wenigen Fällen findet sich eine Verbindung von musivischer und Freskomalerei, so in einer Grabnische zu Syrakus.[2]



Fig. 169. Mosaik aus den Katakomben der hl. Cyriaka. (Biblioteca Chigi-Rom.)

§ 197. Kirchendekoration. Rom. Die kirchliche Baukunst ist auch darin der Antike gefolgt, daß sie sich nicht damit begnügte, nur den Fußboden mit Mosaikkompositionen zu belegen, sondern ebenso Wände und Decken, namentlich Wölbungen der Apsiden in die Dekoration einschloß. Wir haben § 91 bereits kurz des Pavimentes der Basiliken gedacht. Seine Muster entnahm der Künstler zunächst paganen Vorlagen. Als Bildeinlagen mochte er unverfängliche Gegenstände, z. B. Tierdarstellungen aller Art aus dem Zodiacus, Pflanzenornamente, benutzen. Wir haben ein

[1] R. Kanzler, Osservazioni sulla tecnica dei musaici nei cimiteri cristiani. NB 1898, 208—211. — Über Erdgräber mit Mosaiken vgl. §§ 64 und 95.

[2] Führer, Sicilia Sott. 86; hierzu auch 97 Note 1.

hervorragendes Werk der Mischung unverfälscht antiker Motive mit Christlichem bereits in dem berühmten Orpheusmosaik zu Jerusalem kennen gelernt, von dem Fig. 170 eine Vorstellung gewährt. Der im Frühjahr 1901 in der Judenkolonie beim Damaskustor freigelegte Boden zeigt in dem 2×1,24 m großen, von Lotosblüten umrahmten Mittelfelde auf weißem Grunde Orpheus in blauem Chiton und roter Chlamys, darunter in Fell gehüllt einen Centauren und rechts Pan mit der Syrinx. Unter den Tieren, welche den phrygischen Sänger umgeben, gewahrt man einen Adler (mit bulla!), darüber ein grünes Tier mit roten Augen, ferner Schlange, Krokodil, Ratte usw. Um den engeren Bildrahmen legt sich ein zweiter, breiterer, in dessen Akanthusspiralen Masken und wiederum Tiere zu sehen sind. Mitten in der durchaus heidnisch anmutenden Arbeit erscheint als christliche Einlage das Bild mit den durch den Nimbus ausgezeichneten Frauen *ΘΕΟΔΟϹΙΑ* und *ΓΕΩΡΓΙΑ*.[1] Eine Mischung indifferent paganer Vorlagen mit vielleicht christlicher Symbolik sieht man auf einem andern Paviment Jerusalems, das nach Taihian möglicherweise noch dem fünften oder sechsten Jahrhundert angehört. Es wurde 1894 in einer Grabkammer nahe der École biblique

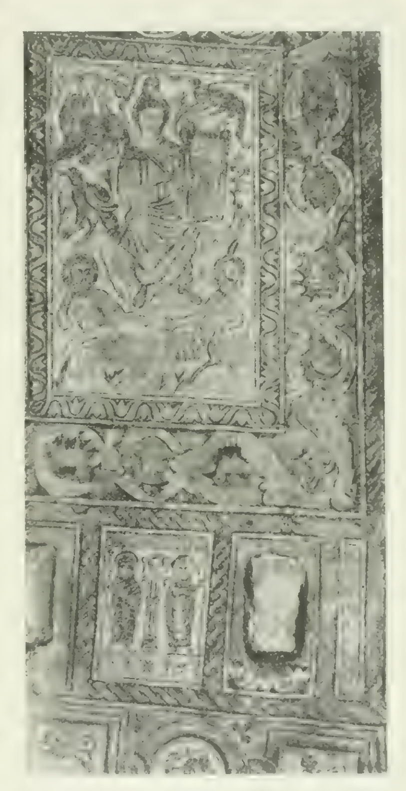


Fig. 170. Orpheusmosaikboden. (Jerusalem.)

gefunden und zeigt zwischen dem aus einer Vase in 13 Windungen herauswachsenden Weinstockmotiv Hühner, Flamingo, Tauben,

[1] Vgl. Strzygowski in Zeitschr. des DPV 1901, 139–165.

Strauß, Reiher, Adler usf.[1] Die Datierung dieser und ähnlicher Werke bereitet einige Schwierigkeiten, doch geben die zahlreichen datierten Inschriften Madabas vielleicht gute Auskunft, sobald einmal ihre Datierungsära mit Sicherheit festgestellt sein wird. Hier sind alle Sorten von Pavimenten vertreten, von quadratischer und Flechtenornamentik bis zu der von den Griechen entdeckten und leider barbarisch behandelten Fußbodenkarte Palästinas, von der wir eine Probe auf S. 59 gaben. Unter den zahlreichen Mosaikböden des christlichen Nordafrika möchte ich einen karthagischen hervorheben, weil er sieben bekannte Märtyrer darstellt, von denen in der betreffenden Kapelle jedenfalls irgend welche Erinnerungen, brandea oder dgl., aufbewahrt wurden. Man sieht im Vordergrunde zwischen zwei Pfauen die Inschrift

BAEATISSi
MI MARTYRES



darüber die Märtyrerbilder in Medaillonform (fünf gut erhalten) mit den Namen

sanct	sanct	SANCS	SANCS	SANCT	SANCS	SANCS
perpe	felici	SPERA	ISTEFA	SIRI	SATV	SATVR
tua	TAS	TVS	-NVS	CA	RVS	NINVS[2]

Im allgemeinen muß der Teppichcharakter dieser Pavimentmosaiken hervorgehoben werden; stilgerechte Muster dafür waren das Mosaik im Zeuspronaos zu Olympia und das oben vorgeführte Orpheusmuster. Auch für die musivische Ausstattung der unteren Seitenwände, welche meist einer architektonischen Gliederung entbehrten, war das Teppichmuster Vorbild — was zur Evidenz aus

[1] „Zu Erinnerung und Heil aller Armenier, deren Namen der Herr weiß", sagt die angefügte armenische Inschrift. Über ähnliche Mosaiken zu Tyrus und anderwärts vgl. Revue biblique 1893, 241 und unseren § 91. Ein sehr bemerkenswertes Paviment wurde 1896 im westlichen Teil der alten Stadt Melos in einem römischen Bau bloßgelegt. Man sieht Fischer in einer Barke von Fischen und Krebsen umgeben und dabei die Inschrift *ΜΟΝΟΝ ΜΗΥΔ*, welche *μόνον μὴ ὕδωρ* aufgelöst wurde. Ein oblonges Feld daneben bietet Weinranken mit Tauben, Gazellen usf. Siehe R. C. Bosanquet, Excavations of the british school at Melos (Abdruck aus dem Journal of Hellen. studies vol. XVIII. 1898). Vgl. hierzu das Mosaik in Sertei (Mauret.) Mélanges G. B. de Rossi 354.

[2] Bulletin archéol. du Comité des travaux historiques 1903, 417.

einer Homilie des Bischofs Asterios von Amaseia in Pontus († ca. 410) hervorgeht, wo von den Wandteppichen mit biblischen Szenen die Rede ist, wie sie zu seiner Zeit in den Kirchen hingen — und zwar auf lange Zeit hinaus, was die Funde von S. Saba und S. Maria antiqua in Rom erhärten, wo die Illusion aufgehängter Teppiche mit Quasten deutlich vorgeschwebt hatte.[1] Man kann die dauerhafte Technik des Mosaik für diese Kirchenteile noch heute nur anempfehlen. Haben die Alten damit auch ein nicht unbedeutendes Maß von Feinheit der Zeichnung, Modellierung und Farbennüancierung, wie Holtzinger sagt, preisgegeben, so ward dafür „ein unverlierbarer Charakter der Monumentalität und feierlichen Pracht eingetauscht, den wir schwerlich um anderer, der eigentlichen Wandmalerei eigentümlicher Eigenschaften willen vermissen möchten“.[2]

Während am Fußboden und den unteren Wandteilen das dekorative Moment vorwog, ja häufig Marmorinkrustation die einzige Ausschmückung war, boten die Oberwände des Mittelschiffes, Triumphbogen und Apsiswölbung Spielraum für figurelle Kompositionen.[3] Bindende Regeln für diese Art von Malereien hat es offenbar nicht gegeben. Doch haben sich literarische Nachrichten erhalten, aus denen evident hervorgeht, wie frühzeitig bereits die sieghafte Kirche sich aus dem urchristlichen Symbolismus zu breiten Cyklen historischer Natur durchgerungen hatte, ohne ersteren ganz zu verdrängen. Zu nennen sind die epistulae XI und XII des Paulinus von Nola, in welchen er Sulpicius Severus, einem Schüler des hl. Martin von Tours, Auskünfte über seine eigenen Kirchenbauten zu Nola und Fundi sowie Inschriften (tituli) für Bilder in den von Severus gebauten Heiligtümern gibt. Als Ergänzung dazu kann die periegetische Erläuterung der Bilder in der neuen Felixbasilika zu Nola gelten, welche Paulinus (Poem. XXVII vers. 511 ff.) dem Bischof Nicetas von Dazien gewährt. Ein Brief, den der hl. Nilus (ep. IV), ehedem Statthalter von

[1] Eine würdige Publikation der wertvollen frühmittelalterlichen Fresken von S. Maria antiqua wird von Mgre Wilpert vorbereitet.

[2] Holtzinger, Die altchr. Architektur 184.

[3] Meist waren auch die Inschriften im Kircheninnern, z. B. auf der Eingangsschmalseite S. Sabina, am Triumphbogen S. Maria Maggiore, S. Paul) und an der Apsis Parenzo musivisch hergestellt. Siehe § 117.

Konstantinopel, als Mönch auf dem Sinai an den Exarchen Olympiodor richtete, gibt erwünschte Auskunft über die Ausschmückung eines Martyrion. Aus diesen Schriftstücken geht hervor, daß die Väter der jungen historischen Malerei großen didaktischen Wert beimaßen. Unter den altchristlichen tituli, d. h. den erhaltenen Unterschriften zu kirchlichen Bildern, nehmen die dem hl. Ambrosius († 397) zugeschriebenen Distichen sowie die wenig älteren Titel, welche Prudentius in seinem Dittochäum überlieferte, infolge ihres hohen Alters eine wichtige Stelle ein. Beide erweisen, wie schnell und beträchtlich der Bilderkreis sich erweitern mußte, um den größeren Ansprüchen, welche die Monumentalbauten der Friedenszeit naturgemäß an Zahl und Sujet der Gemälde stellte, zu genügen. Auch mir ist, wie dem letzten Herausgeber, Prof. Merkle,[1] die oft bestrittene Echtheit der ambrosianischen tituli äußerst wahrscheinlich. Wenigstens spricht die Neuheit einzelner Szenen, z. B. der Abendmahlsszene mit dem Jünger an der Brust des Herrn, so wie wir ihn auch im Codex von Rossano haben, nicht dagegen, und anderseits tragen die Distichen selbst große Wahrscheinlichkeit für ambrosianischen Ursprung an sich. Was zerrissen und willkürlich an ihnen scheint, erklärt sich zur Genüge aus der Lückenhaftigkeit der Serie, welche der Erklärung Schwierigkeiten bereitet. Denn es sind nur 21 Bilder, 17 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testament erhalten, und zwar 1. die maiestas, 2. Abendmahl, 3. Verkündigung, 4. Isaak und Rebekka, 5. Jakob und Esau, 6. Daniel in der Löwengrube, 7.—10. aus der Geschichte des ägyptischen Joseph, 11. Abraham schaut in den Sternen seine Nachkommenschaft, 12. Abrahams Opfer, 13. Abraham und die drei Engel, 14. Jakobs Herde (1. Mos. 30), 15. Zachäus auf dem Baume, 16. Isaias, 17. Jeremias, 18. Eliä Himmelfahrt, 19. Noe in der Arche, 20. Absalon am Baume, 21. Jonas verschlungen und ausgespieen. Eine willkommene Ergänzung dieser Reihe ist uns in den 49 Tetrastichen des Dittochäums hinterlegt. Nichts spricht dagegen, daß diese von Prudentius gebotene Zusammenstellung von 24 Bildern aus dem Alten und 25 aus dem Neuen Testamente auch wirklich um die Wende des fünften Jahrhunderts zur Ausführung gelangt war.

[1] Siehe S. 249 Note 1. Im allgemeinen noch zu erwähnen Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei (Leipzig 1892) und insbesondere die Zusammenstellung in IVR II 1.

Kann man auf der einen Seite bezüglich der Auswahl vielleicht einen gewissen Einfluß des Orients konstatieren, so liegen die Paradigmen anderseits fast alle im Rahmen der altchristlichen Kunstübung, höchstens die Nummern 31, 34, 41 und 47 wären vom jetzigen Standpunkt der Forschung aus als Unica zu bezeichnen. Weniger Gewicht ist auf die Gegenüberstellung der beiden Testamente m. E. zu legen, jedenfalls wollte man damit kaum mehr als ganz im allgemeinen die typologischen Beziehungen des Alten zum Neuen Bunde betonen. Die vorhandenen Überschriften der Tetrastichen sind spätere Zutat und treffen nicht immer das Sujet. Es handelt sich um folgende Reihe:

Altes Testament	Neues Testament
1. Die Protoplasten	25. Mariä Verkündigung
2. Abel und Kain	26. Die Krippe zu Bethlehem
3. Arche Noes	27. Die Magier
4. Der Hain von Mambre	28. Die Hirten
5. Sarahs Grab	29. Kindermord
6. Pharaos Traum	30. Taufe Christi
7. Joseph von den Brüdern erkannt	*31. Die Zinne des Tempels
8. Der brennende Dornbusch	32. Wunder zu Kana
9. Durchzug durchs Rote Meer	33. Blindenheilung
10. Moses empfängt das Gesetz	*34. Das Haupt des Johannes
11. Manna- und Wachtelwunder	35. Meerwandel
12. Die eherne Schlange	36. Dämonenaustreibung
13. Quellwunder	37. Brotvermehrung
14. Die Oase Elim	38. Lazaruserweckung
15. Die zwölf Steine Josues	39. Der Blutacker
16. Das Haus der Raab	40. Haus des Kaiphas
17. Samson der Löwentöter	*41. Geißelsäule
18. Samson und die Füchse	42. Kreuzigung
19. David und Goliath	43. Grab Christi
20. König David	44. Ölberg
21. Erbauung des Tempels	45. Steinigung des Stephanus
22. Die Söhne des Propheten	*46. Wunder an der Porta speciosa
23. Israels Gefangenschaft	47. Vision Petri
24. König Ezechias.	48. Saulus — Paulus
	49. Maiestas (die 24 Ältesten).

Die Menge dieser Paradigmen setzt eine Verteilung über die ganze Kirche, vor allem über ihre Seitenwände voraus, während für die Apsis gewiß nur eines der Bilder, nämlich Nr. 49 (wie in S. Prassede), aufgespart war. Mit ihrem Gewölbe war ja gerade sie die wirksamste Stätte für musivischen Schmuck, die einzige

auch, an der die altchristliche Malerei einen nachhaltigen Triumph erlebt hat, indem sie Bilder von wahrhaft antiker Größe und Wirkung hineinlegte. Wir können uns auf Grund älterer Mosaiken und vor allem auch der Beschreibung des Paulinus eine gute Vorstellung von ihrer ersten Ausschmückung machen. Die von ihm gebotene Schilderung der Apsismalereien seiner 400—403 erbauten Felixbasilika stimmt in vielen Details mit den Mosaiken von S. Apollinare in Classe bei Ravenna überein,[1] von denen Fig. 171 eine Vorstellung gibt, und zeigt aufs klarste, daß das historische Element nicht ohne Kampf in die Kunst der Basilika einzog. Wenigstens haben allem Anschein nach gerade die Apsiden am längsten symbolische Kompositionen bewahrt, so z. B. diejenige der von Paulin errichteten Kirche zu Fondi, wo in ganz ähnlicher Weise, wie in Nola das mystische Lamm, Kreuz, Krone, Hand aus den Wolken dargestellt war. Der erste Apsidenschmuck von Santa Maria Maggiore scheint gar aus Rankenwerk mit Fischen, Vögeln und sonstigem Getier bestanden zu haben,[2] wie es ähnlich noch heute in der einen Apsis der Cappella delle SS. Rufina e Seconda beim Baptisterium des Lateran sowie im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna zu sehen ist und auf orientalische Einflüsse hinweist. Diese Nachwirkungen antiken, aber orientalisch durchsetzten Geistes in der Edelmalerei des Mosaik konnte man nirgend besser verfolgen als an den herrlichen Schöpfungen im Mausoleum der Costanza, die leider dem Vandalismus des Barocks zum Opfer fielen. Hier war die untere Zone der Kuppel durch zwölf kunstvolle aus Akanthusblumen herauswachsende Karyatiden in ebenso viele Felder mit biblischen Szenen geteilt, in deren Vordergrund sich ein zusammenhängendes Gewässer mit allerliebsten Tiermotiven

[1] Paulinus, Epist. XXXII, 10: Pleno coruscat Trinitas mysterio, stat Christus agno, vox Patris coelo tonat, et per columbam Spiritus Sanctus fluit. Crucem corona lucido cingit globo, cui coronae sunt corona Apostoli, quorum figura est in columbarum choro. Pia Trinitatis unitas Christo coit habente et ipsa Trinitate insignia: deum revelat vox paterna et Spiritus; sanctam fatentur crux et agnus victimam, regnum et triumphum purpura et palma indicant. Petram superstat ipsa petra ecclesiae, de qua sonori quatuor fontes meant, Evangelistae viva Christi flumina. — Einen Restaurationsversuch legt Wickhoff RQS 1889, 158—176 vor.

[2] Vgl. Giorgi, Liturgia Romana pont. III 542 ff. (descriptio sanctuarii Lateranensis ecclesiae).

und fröhlichem Genienspiel (Fischfang auf Booten und Flößen) hinzog. Von allem Glanz dieser kaiserlichen Gruftkapelle sind nur noch die Dekorationen des tonnengewölbten Umgangs sowie die beiden Apsidenbilder mit der traditio legis an Moses und an Petrus erhalten geblieben. Man kann die Zerstörung der übrigen nicht genug bedauern. Es war nach Kraus das glänzendste Dokument der sog. konstantinischen Renaissance. „Während die biblischen



Fig. 171. Apsis von S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

Sujets gewissermassen ein Resumé der bisherigen Katakombenkunst bieten, muten uns die weltliche Dekoration der zerstörten Decke und die Vendemmien des Umgangs wie ein letzter Gruß der Antike an. Die ganze Heiterkeit der Welt, die dem sterbenden Römervolk nunmehr immer rascher entschwindet, spricht aus ihnen noch einmal zu uns; aber auch ohne die große tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft, die den Übergang zu dem „Neuen Gesetz" nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was

das Altertum überliefert hatte, ansah. Das Christentum, welches von den Gewölben von S. Costanza zu uns redet, hat sicher den ‚Fall der Antike‘ nicht verschuldet; wäre sie zu halten gewesen, der Geist des Damasus und Ambrosius, des Theodosius und Augustin hätten sie gerettet."[1]

Die Figurenkomposition gewann schließlich entschiedene Oberhand über die dekorativen und symbolischen Elemente der Frühzeit, aber auch sie unterlag einmal sehr zu ihren Gunsten dem Banne der Antike, nämlich da, wo es galt, vom goldfunkelnden Hintergrunde der Apsiden jene wuchtigen Gestalten des Herrn in feierlicher, übermenschlicher Größe herabsehen zu lassen, analog den mächtigen Götterbildern der antiken Tempelcella. Es kam in diesen Apsidalmosaiken der Triumph des christlichen Gedankens in überwältigender Sprache zum Ausdruck. Das älteste erhaltene Exemplar, von S. Pudenziana, läßt ahnen, was diese neue Kunst schuf. Es ist leider im Zeitenlauf stark restauriert und verkürzt worden, doch haben de Rossis in den Musaici niedergelegte Untersuchungen das ursprüngliche Aussehen ziemlich sicher festgestellt. Danach bildete den oberen Abschluß des unter Papst Siricius[2] angelegten ehrwürdigen Kunstwerkes die Hand Gottes, darunter eine crux gemmata, umgeben von den Evangelistensymbolen, dann perspektivisch überaus plastisch abgehoben vom architektonischen Hintergrund (Jerusalem[3] = Ierusalem coelestis) die maiestas Domini. Der Herr sitzt erhöht auf einem kostbaren Throne, in der Linken ein Buch mit der bedeutsamen Aufschrift DOMINVS CONSERVATOR

[1] Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 406 — Vgl. De Rossi, Musaici fasc. 17 u. 18. (Garr. tav. 204 ff. und für die übrigen nicht mehr existierenden römischen Mosaiken E. Müntz, The lost mosaics of Rome, im American Journal of Archaeology II.

[2] Die nun zerstörten Inschriften lauteten: SALVO SIRICIO EPISCOPO ECCLESIAE SANCTE ET ILICIO LEOPARDO ET MAXIMO pRESBB und SALvo INNOCENtio episcopo.

[3] Eine Identifizierung der einzelnen Gebäude, wie Ainalow in einer russischen Publikation und Grisar, Analecta 568 f. sie versuchen, wird nach all den Restaurationen, welche das Gemälde hat durchmachen müssen, wohl nie gelingen. Links ist möglicherweise die Anastasis wiederzuerkennen. Jedenfalls scheint es mir gewagt, hier Jerusalem und Bethlehem, letzteres in den Bauten rechts vom Kalvarienberge, anzunehmen, wogegen die Einheitlichkeit der als Panorama wirkenden Architekturzone spricht. De Rossi, Musaici fasc. 13—14 und Bull. 1867, 49 ff. (Garr. tav. 208).

ECCLESIAE PVDENTIANAE, die Rechte lehrend oder segnend erhoben. Seine majestätische Gestalt umgeben die (ehedem) zwölf Apostel, hinter denen zwei Frauen dem Herrn ihre Kränze darbringen, und zwar Pudentiana und Praxedis. In der unteren Zone stand schließlich das Lamm auf dem mystischen Berge, umgeben wahrscheinlich von weiteren Lämmern, welche von rechts und links aus den heiligen Städten Bethlehem und Jerusalem herauskamen. Das freie malerische Element, welches sich in der allem Schematischen abholden Pose der einzelnen Figuren dieser Komposition kundtut, war wohl mit ein Grund dafür, sie bis in die neuere Zeit als Schöpfung des Mittelalters zu betrachten. Aber gerade diese malerische Auffassung läßt sich im Apsidenschmuck das ganze fünfte Jahrhundert hindurch verfolgen. Leider ist uns — abgesehen von Ravenna — aus dieser Zeit nur einiges über die Ausschmückung von S. Prisco bei Capua vetere, von S. Agata in Suburra in Rom, von S. Andrea Catabarbera sowie S. Aquilino in Mailand bekannt. In all diesen Heiligtümern war Christus in seiner maiestas unter den lebhaft bewegten Aposteln dargestellt.

Das folgende Jahrhundert bringt insofern eine Änderung in der Ausschmückung der Apsis, als Christus und seine Umgebung von Aposteln und Heiligen stehend erscheinen, und zwar der Herr selbst hoch über ihnen auf den Wolken, das Ganze also mehr repräsentativ wirkend, wenn auch der Zusammenhang im einzelnen gewahrt bleibt. So erblickt man den Herrn in der Höhe schwebend und gleichsam unmittelbar mit der gläubigen Gemeinde korrespondierend in der unter Papst Felix IV erbauten Kirche der Heiligen Cosmas und Damian am römischen Forum. Die Apostelfürsten nehmen nur von fern an der maiestas Domini teil, indem sie die beiden heiligen Ärzte, welche ihre Kronen verhüllt in den Händen tragen, zur Seligkeit geleiten, während neben ihnen S. Theodor und der stiftende Papst erscheinen, ohne durch entsprechendere Aktion oder lebhaftere Pose mehr als Statisten zu sein. Riesige Palmen schließen das Gemälde, dessen gigantische Gestalten sich vom dunkelblauen Firmament recht wirkungsvoll abheben, seitlich ab, während am unteren Saume die Prozession aus den Städten Jerusalem und Bethlehem nach dem vom agnus Dei bekrönten mystischen Berge zieht, dem die Paradiesesströme GEON, FYSON, TIGRIS, EVFRATA entquellen. Darunter liest man noch als

monumentale Inschrift die drei nebeneinandergelegten und durch je eine crux immissa getrennten Distichen:

> Aula Dei claris radiat speciosa metallis
> in qua plus fidei lux preciosa micat.
> Martyribus medicis populo spes certa salutis
> venit et ex sacro crevit honore locus.
> Obtulit hoc Domino Felix antistite dignum
> munus ut aetheria vivat in arce poli.

Die Höhe, welche die Kunst hier, bei allem sonstigen Niedergang erreicht, wurde aber wesentlich durch Zusammenwirken von Apsisdekoration und Tribunabogen bezw. Triumphbogen erzielt. Gerade die Mosaiken von Santi Cosma e Damiano zeigen, daß hier die passendsten Typen für das Sanktuarium gefunden waren. Man sah hier ursprünglich, ähnlich wie an der Tribuna von S. Paul, die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse dem Herrn ihre Kronen darbringen. In S. Paul erscheint der Herr wohl als spätere Zutat in übermäßig großem Brustbild, hier im Symbol das Lamm auf dem Throne und ihm zu Füßen das siebenfach versiegelte Buch, zu seinen Seiten die sieben Leuchter als Vertreter der kleinasiatischen Gemeinden, dann je zwei Engel und die Evangelistensymbole und von unten in feierlichem Aufzug die Alten der Apokalypse, welche man selbst in der schlechten Wiederholung von Santa Prassede in ihren drei Reihen zu je vier auf jeder Seite und in ihrer rhythmischen Bewegung mit dem Chor der antiken Tragödie verglichen hat.[1]

Von diesem sozusagen typischen Schmuck weicht freilich das älteste erhaltene Beispiel wesentlich ab, nämlich das um rund hundert Jahre zurückliegende Mosaik des Triumphbogens von S. Maria maggiore, jene feierliche Manifestation von Dogmen des christlichen Orients. Papst Sixtus III. (432—440) verherrlichte mit diesem Monument das vom allgemeinen Konzil von Ephesus (431) gegen die Nestorianer proklamierte Dogma von der Gottesmutterschaft (θεοτόκος) Mariä. Seine Dedikationsinschrift XYSTVS EPI-

[1] M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I 23. Leipzig 1899. — Die Mosaiken von S. Paul stammen zwar ursprünglich aus der Zeit Leos des Großen (440—461), wurden aber im neunten, zwölften und vierzehnten Jahrhundert so „renoviert", daß vom Alten so gut wie nichts übrig geblieben ist. Siehe De Rossi, Musaici, fasc. 16 (Garr. tav. 237).

SCOPVS PLEBI DEI liest man unmittelbar unter dem kostbaren musivischen Throne des Herrn, hinter dem sich ein gemmenbesetztes Kreuz erhebt im Scheitel der Tribuna. Den von Kreisen umschlossenen Thron, auf dem die Krone (Mariens?) mit herabhängendem dunklen Schleier ruht, umgeben die Apostelfürsten und Evangelistensymbole. Links davon sieht man in Anlehnung an Hebr. 1, 6 die Verkündigung, an welcher außer Gabriel drei Engel teilnehmen. Maria ist kostbar geschmückt, und das läßt auf Einflüsse der Apokryphen schließen, damit beschäftigt, Purpur zu spinnen. Ein fünfter Engel beruhigt den von Bedenken gequälten hl. Joseph (Matthäus 1, 18 ff.), der gerade sein Haus verlassen hat. Die Szenerie geht rechts weiter, wo die Darbringung Jesu im Tempel geschildert wird und Simeon und Hanna und zahlreiches Volk (Priesterschaft?)

Fig. 152 Mosaikschmuck des fünften Jahrhunderts am Triumphbogen der liberianischen Basilika (S. Maria Maggiore).

der von Joseph geleiteten und von Engeln umgebenen Gottesmutter entgegentreten. Am Tempeleingang, mit dem die Szene abschließt, flattern Tauben (Opfergabe). Die Erzählung führt nun in der zweiten Zone links weiter mit der Adoration der Magier, wobei das stets durch ein Kreuzchen auf seinem Nimbus ausgezeichnete Christkind auf einem kostbaren breiten Thron sitzt, auf dessen einer Seite wohl seine Mutter, auf der anderen wohl, mit V. Schultze, die hl. Anna, nicht aber die Kirche zu erkennen sein wird.[1] Eine sehr seltsame Darstellung entspricht dieser Szene auf der rechten Seite. Aus einer Stadt, an der ein Strom vorbeifließt, auf welchem Schiffe ankern, eilen Männer, z. T. sehr kostbar gekleidet, der heiligen Familie entgegen. Viktor Schultze (a. a. O.) hält die Szene für den Hingang zur Taufe, während de Waal, dem die meisten Neueren sich anschlossen, darin eine Illustration zum 24. Kapitel des Pseudo-Matthäus erblickt, nämlich die Ankunft und Begrüßung Jesu bei der Stadt Sotinen in Ägypten.[2] Die Magier vor Herodes (rechts) und der Kindermord (links) und darunter die Städte BETHLEEM bezw. HIERVSALEM schließen diese dogmatische Komposition ab, im Gegensatz zu welcher die Szenen des Langhauses mehr realistische Auffassung verraten. De Rossis Musaici geben auch sie (a. a. O.) zum erstenmal in genügender farbentreuer Kopie mit deutlicher Hervorhebung des Ursprünglichen und der vielfachen Restaurationen. Diese stilistisch weniger vornehmen Bilder, von denen 6 den Kapellenanbauten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zum Opfer fielen, bringen links in 12 Nummern Ereignisse aus dem Leben Abrahams, Isaaks, Jakobs, rechts in 15 Nummern solche der Moses- und Josuageschichte. Sie stammen vielleicht noch aus der Zeit des Papstes Liberius; ob sie bei dem Brande, welcher den liberianischen Bau gelegentlich der Papstwahl des Damasus schädigte, gelitten haben und etwa schon von Sixtus renoviert wurden, läßt sich um so weniger feststellen, als sogar das Papstbuch, wo man am ehesten Antwort auf solche Fragen erwarten sollte, sowie die Restaurationsinschrift, welche Sixtus an der Innenwand der Kirche anbringen ließ, sich ausschweigen.

[1] V. Schultze, Archäologie 235 Note 1.

[2] RQS 1887, 186–190. Mit vorzüglichem Farbendruck, Taf. VIII u. IX.

Mit dem sechsten Jahrhundert, dessen letzte größere Schöpfung die noch teilweise erhaltenen von Papst Pelagius II. angelegten Mosaiken von S. Lorenzo fuori le mura sind, hebt bereits der Verfall der musivischen Kunst in Rom an. Selbst Wiederholungen mustergültiger Vorlagen scheitern an den hageren Gestalten und asketischen Gesichtern, welche der Herr und sein Gefolge von nun an erhalten, und an einem unkünstlerischen Streben nach grober Effekthascherei durch Verzerrungen und unpassende Vergrößerung der Gegenstände. Anleihen aus dem Osten, namentlich hinsichtlich prunkvoller Ausstattung – man vgl. die „byzantinische" heilige Agnes auf dem unter Honorius I. geschaffenen Apsidialbilde in S. Agnese fuori le mura – verschärften noch diese Kontraste, zumal jene Anleihen leider an Äußerlichkeiten haften blieben und alles Individuelle noch mehr erstarren ließen. Der künstlerische Bankerott Roms war aber selbst dann nicht aufzuhalten, als die ehemalige Weltherrscherin völlig ins Schlepptau von Byzanz geriet; war der Osten dem Westen nur so lange von Vorteil, als beide gebende Teile waren, von dem Moment an, da Rom fast ausschließlich empfing, sank sein Vermögen, künstlerisch zu gestalten.

Zu den wertvollsten Belegen byzantinischer Ikonographie in Rom zählen die Fresken von S. Maria Antiqua am römischen Forum, über welche ein abschließendes Urteil erst nach Erscheinen der Wilpertschen Publikation gefällt werden kann. Obwohl bereits dem frühen Mittelalter angehörig, beanspruchen sie in hohem Maße unsere Beachtung. Es war keine geringe Überraschung, als man 1899 beim Abbruch von S. Maria Liberatrice statt des erwarteten kleinen Oratoriums eine große Kirche, S. M. Antiqua, aufdeckte und darin Gemälde verschiedener Epochen.[1] Stark gelitten hatten u. a. die Malereien des Atriums, wo rechts MARIA REGINA mit S. Sylvester, SCS SILBESTRVS und ein zweiter Papst mit eckigem Nimbus zu sehen ist, dessen Name auf ANVS endigt, vielleicht Stephan III. (752–757) oder Hadrian I. (772–795). Links in einer Nische sieht man einen bärtigen Mönch *O AΓIOC ABBAKYPoς* und an anderer Stelle das Begräbnis des hl. Antonius mit der Inschrift ANTONIVS DEMONES und dem mumifizierten Körper des Heiligen. Im Innern der Kirche, deren außergewöhnlich große schola cantorum an die Bedürfnisse der Mönchsliturgie erinnert, war links die Geschichte Josephs mit entsprechenden lateinischen tituli dargestellt und darunter eine große Gruppe des von Heiligen umgebenen thronenden Erlösers. Die Hand segnend erhoben und das Evangelienbuch haltend, sitzt er zwischen Clemens, *O AΓIOC KΛEIMENTIOC*, Sylvester *O AΓIOC CEΛBECTPIOC*, Leo *O AΓIOC ΛEΩ*, Alexander (?) *O AΓIOC AΛ . . . . OC*.

[1] Wir folgen hier der Beschreibung Marucchi's, Basiliques et églises de Rome 250 ff. Vgl. auch G. Mc N. Rushforth, The church of S. M. A. in den Papers of the British school at Rome I (1902).

Valentin *Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑΛЄΝΤΙΝΟϹ*, Euthymius *Ο ΑΓΙΟϹ ЄΥΘΥΜΙΟϹ*, zwei weiteren, deren Namen ausgewischt sind, Sebastian *Ο ΑΓΙΟϹ ϹЄΒΑϹΤΙΑΝΟϹ*, Gregor *Ο ΑΓΙΟϹ ΓΡΙΓΟΡΙΟϹ*, denen rechts folgende griechische Heilige entsprechen: Chrysostomus *Ο ΑΓΙΟϹ . . . . . ΝΝΗϹ ΧΡΙϹΤΟΜος*, Gregor von Nazianz *Ο ΑΓΙΟϹ ΓΡΙΓΟΡΙΟϹ*, Basilius *Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑϹΙΛΙΟϹ*, Petrus Alexandrinus *Ο ΑΓΙΟϹ ΠЄΤΡΟϹ*, Cyrill *Ο ΑΓΙΟϹ ΚΥΡΙΛΛΟϹ*, Epiphanius *Ο ΑΓΙΟϹ ЄΠΙΦΑΝΙΟϹ*, Athanasius *Ο ΑΓΙΟϹ ΑΘΑΝΑϹΙΟϹ*, Nikolaus *Ο ΑΓΙΟϹ ΝΙΚΟΛΑΟϹ*, Erasmus *Ο ΑΓΙΟϹ ЄΡΑϹΜΟϹ*. Auch die rechte Seitenwand war mit biblischen Szenen versehen, die jedoch sehr schlecht erhalten sind. In einer kleinen Nische findet sich eine sehr seltsame Darstellung: die hl. Jungfrau, Anna und Elisabeth mit ihren Kindern. Bei der Apsis sieht man rechts Isaias ISAIAS PROPHETA und König Ezechias HEZECHIAS REX in Todesnöten mit der Inschrift (Js. 38, 1) DISPONE DOMVI TVAE QVIA MORIERIS. Nahe dabei ist eine Gruppe aus der Makkabäergeschichte. Man erkennt deutlich eine Orans *Η ΑΓΙΑ ϹΟΛΟΜΟΝΗ* und den bärtigen *ЄΛЄΑΖΑΡ*. Auf der linken Seite entspricht diesem Bilde eine Verkündigung mit den Worten des englischen Grußes *ΧΑΙΡЄ κεχαριτωΜЄΝΗ . . . . . ЄΝ ΓΥΝΑΙΞΙΝ καὶ εὐΛΟΓΗΜЄΝΟϹ*. Ebenda ist S. Demetrius *ΑΓΙΟϹ ΔΗΜΗΤΡΙϹ* gemalt mit einem Kreuz in der Linken und einem Diadem in der Rechten. Von den neutestamentlichen Szenen, welche die Wände des Presbyteriums schmückten, sieht man noch links ganz nach Art der Katakombenbilder die Epiphanie, ferner eine Kreuzwegsgruppe mit dem Namen SIMON CIRENĒSIS, rechts die Verkündigung und auf beiden Seiten Medaillonbilder der Apostel. Über der Apsis war die Kreuzigung angebracht, über deren Untergang nur die Auffindung einer zweiten Kreuzigung in einer Seitenkapelle tröstet. Nur Kopf und linker Arm des Erlösers, der hl. Johannes (?) und adorierende Engel sind noch sichtbar. Darunter, zusammengesetzt aus Hohel. 3, 2; Zach. 9, 2 und 14, 6 f.; Amos 8, 9 f.; Baruch 3, 36; Joh. 19, 37 die Inschrift:

ΣαλομΩΝ · ΕΞΗΛΘΑΤΕ ΘΥΓΑΤΕΡΑΙϹ ΙΛΜ ΕΝ τΩ ϹΤΕΦΑΝΩ ΟΝ ΕϹΤΕφάνωσεΝ ΑὐΤΟΝ Η ΜΗΡ ΑὐτΟΥ ΕΝ ΗΜΕΡΑ ΝΥΜΦΕΥϹΕΩϹ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΗΜΕΡΑ εὐφροσύΝΗς ΑΥΤΟΥ · + ΖΑΧΑΡΙΑϹ · Κ ϹΥ ΕΝ ΑΙΜΑΤΙ ΔΙΑΘΗΚΗϹ ΕΞΑΠΕϹΤΕΙΛΑϹ δεσΜΙΟΥϹ ϹΟΥ ΕΚ ΛΑΚκΟΥ ΟΥΚ ΕΧΟΝΤΟϹ ΥΔΩΡ · Κ ΕϹΤΑΙ ΕΝ ΕΚΙΝΕΙ ΤΗ ΗΜΕΡΑ οὐκ ἔσται ΦΩϹ ΑΛΛΑ ΨΥΧΟϹ Κ ΠΑΓΟϹ ΕϹΤΑΙ Κ ΗΜΕΡΑ ΕΚΙΝΗ ΓΝΩϹΘΗΤΩ ΚΩ Κ οὐχ ἡμέΡΑ Κ ΟΥ ΝΥΞ Κ ΠΡΟϹ ΕϹΠΕΡΑ ΕϹΤΑΙ ΦΩϹ · + ΑΜΩϹ Κ ΔΥϹΕΤΑΙ Ο ΗΛΙΟϹ μεσημβΡΙΑϹ Κ ϹΥσΚΟΤΑϹΕΙ ΕΠΙ ΤΗϹ ΓΗϹ ΕΝ ΗΜΕΡΑ ΤΟ ΦΩϹ Κ ΘΗϹΟΜΕ ΑΥΤΟΝ ὡς πένΘΟϹ ΑγΑΠΗΤΟΥ Κ ΤΟΙϹ ΜΕΤ ΑΥΤΟΥ ΟϹ ΗΜΕΡΑ ΟΔΥΝΗϹ.

+ ἹερεμίΑϹ · ΟΥΤΟϹ Ο ΘϹ ΗΜΩΝ ΟΥ ΛΟΓΗϹΘΡΙϹΕΤΑΙ ΕΤΕΡΟϹ ΠΡΟϹ ΑΥΤΟΝ

+ Ἰω ὄψοΝΤαι ΕΙϹ ΟΝ ΕΞΕΚΕΝΤΙϹΑΝ + Κ ΩΨΕϹΘΑΙ ΤΗΝ ΖΩΗΝ ΥΜΩΝ ΚΡΕΜΕΝΗΝ ἀπέΝαντι τΩΝ ΩΦΘΑΛΜΩΝ ΥΜΩΝ +.

Unter dieser Inschrift sind vier Päpste dargestellt, drei mit rundem Nimbus, darunter Martin I. (649—655), und mit eckigem vermutlich Johannes VII. (705—707). Im Fond der Apsis erscheint in großen Dimensionen der Heiland zwischen zwei Cherubgestalten und Papst Paul I. (757—767). Die verschiedenen Malschichten lassen sich am besten an der Wand rechts und links von der Apsis erkennen. Dort sieht man z. B. rechts eine byzantinische Madonna des sechsten Jahrhunderts und einige vielleicht noch ältere Engelsköpfe neben Heiligen des achten Jahrhunderts, worunter *Ο ΑΓΙΟϹ ΓΡΕΓΟΡΙΟϹ Ο ΘΕΟΛΟΓΟϹ* und *Ο ΑΓΙΟϹ ΒΑϹΙλιος*. Ein vorzüglich erhaltenes Gemälde der Kreuzigung bildet den Hauptschmuck der Nische des links von der Apsis gelegenen Raumes; sie dürfte gleichzeitig mit derjenigen der Valentinuskatakombe (§ 184) sein. Der Herr hängt mit offenen Augen und voll bekleidet am Kreuze, neben welchem SCA MARIA und S IOHANNES sowie LONGINVS und ein anderer Soldat stehen. Auch Sonne und Mond fehlen nicht, und Palmbäume grenzen die Szene ab. Der griechische Kreuztitel feiert den „König der Juden" + *IϹ Ο ΝΑΖΑΡΑΙΟϹ Ο ΒΑϹΙΛΕΥϹ ΤΩΝ Ι | ΟΥΔΑΙΩΝ*. Unter diesem Fresko zeigt eine andere Gruppe den Heiland auf dem Schoße der Gottesmutter und zu ihren Seiten die Apostelfürsten, Cyricus und Julitta, links Papst Zacharias, rechts gleich dem Papste in eckigem Nimbus eine Person, welche der Madonna die Kirche präsentiert. Es ist der Beischrift gemäß der Konsistorialadvokat (primicerius defensorum) und Diakonieadministrator (dispensator) Theodotus, vielleicht der im Liber Pontificalis genannte Onkel Hadrians. Die Inschrift, welche uns den Namen der Kirche überlieferte, lautet:

+ tHEODOTVS · PRIMO · DEFENSORVM

ET DispENSATORE	(Nimbus)	SCE DI
GENETRicIS SEN		PERQVE
BIRGO · MARIA QVI		APPELLATVR

ANTIQA

An den Seitenwänden ist das Martyrium der Heiligen Cyricus und Julitta dargestellt, welche in der diokletianischen Verfolgung fielen und denen die kleine Kapelle geweiht war. Man sieht Julitta vor dem Richter, die Geißelung des Cyricus VBI SCS CVIRICVS CATOMVLEBATVS EST, das Sprachwunder VBI SCS CVIRICVS LINGVA ISCISSA LOQVITur AT PRAESIDEM, Mutter und Sohn im Gefängnis ... S CVIRICVS CVM MATRE, auf der Wand gegenüber die Marter der beiden im siedenden Kessel VBI SCS CVIRICVS CVM MATRE SVA IN SARTAGINE MISSI SVNT, Cyricus mit Nägeln gemartert VBI S CVIRICVS ACVTIBVS CONFICTVS, seine Zerschmetterung und endlich zu Seiten des Eingangs die beiden Heiligen, wie ihnen eine Person mit eckigem Nimbus Leuchten darbringt, und vier Heilige mit der Überschrift . . . RIS QVORVM NOMINA DS SCET = quorum nomina Deus scit. Auch die Kapelle rechts von der Apsis hatte Freskenschmuck. Unter den schlecht erhaltenen Bildern sind im Hintergrund noch zu bestimmen *Ο ΑΓΙΟϹ ΚΟϹΜΑϹ, Ο ΑΓΙΟϹ ΑΒΒΑΚΥΡΟϹ, Ο ΑΓΙΟϹ ϹΤΕΦΑΝΟϹ, Ο ΑΓΙΟϹ ΔΑΜΙΑΝΟϹ*. Vor dem Eingang der Basilika liegt eine dritte kleine Kapelle, deren Gemälde aber bereits dem elften oder zwölften Jahrhundert angehören und die den vierzig Märtyrern von Sebaste geweiht war.

§ 198. **Der Orient und Ravenna.** Das wenige, was uns über den Schmuck altchristlicher Basiliken des Morgenlandes überliefert ist, führt direkt in den Kreis, für welchen Kunsthistoriker das Wort byzantinisch (altbyzantinisch) geprägt haben. Kleinasien ist das Stammland dieses Kreises, „der Körper der byzantinischen Kunst," wie Strzygowski es nennt, „dem in Konstantinopel durch die aus dem hellenistischen Süden, Syrien und Ägypten sowohl wie aus dem persisch-ostasiatischen Orient selbst zuströmenden Züge ein neues, das byzantinische Kleid angelegt wird".[1] Aus der Entwicklungsperiode dieser Kunst sind keine Denkmäler erhalten, doch lassen sich die einzelnen Fäden, welche in Byzanz zusammenliefen, allmählich voneinander sondern und bestimmen. Die Nachrichten des Asterios von Amaseia entschädigen uns leider nicht für das in Kleinasien Untergegangene und, hoffen wir, noch Verborgene, dagegen gelang es Strzygowski, mit Erfolg die Bilder des Codex Rossanensis auf Grund ihrer Übereinstimmung mit den in Sinope aufgefundenen Matthäusfragmenten diesem Kunstkreis einzufügen. Unter den wenigen geretteten, auf dieser griechisch-orientalischen Grundlage entstandenen Denkmälern[2] ragen empor die Hagia Sophia zu Konstantinopel und S. Vitale in Ravenna. Erstere ist zunächst ein monumentales Zeugnis dafür, daß die Heimat des Kuppelbaues niemals Rom, wohl aber der hellenistische Orient gewesen, in dem neben der gewölbten Quaderbasilika, dem reinen Zentralbau, die Kuppelbasilika und Kreuzkuppelkirche in höchstem Maße bodenständig war. An großartiger Pracht der Ausschmückung im Innern, von der Paulus Silentiarius eine enthusiastische Schilderung hinterließ, fand die **Sophienkirche** wohl niemals eine Nebenbuhlerin. Wenig ist davon noch erhalten, abgesehen von Ornamenten des Narther, der Seitenhallen und Emporen. In der Lunette über der Haupttür des ersteren sieht

[1] **Strzygowski**, Byzantinische Denkmäler III Einleitung (Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst) S. 6. Über die hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst handelt D. W. **Ainalow** in einem der Wissenschaft unzugänglichen, weil in russischer Sprache geschriebenen Werke. Petersburg 1900.

[2] Es ist lebhaft zu bedauern, daß ein Teil noch existierender alter Mosaiken teils von der türkischen Regierung, teils von der mohammedanischen Priesterschaft ängstlich dem Auge jedes Berufenen ferngehalten werden, so z. B. die der Irenekirche (Arsenal) zu Konstantinopel, welche noch viel von ihrem alten Schmuck verwahrt haben soll.

man noch den thronenden Christus in weißem goldverbrämten Gewande. Er segnet mit der einen Hand und stützt mit der Rechten ein offenes Buch auf das linke Knie, darin die Worte Joh. 20, 19 u. 8, 12 stehen: *ΕΙΡΗΝΗ ΥΜΙΝ ΕΓΩ ΕΙΜΙ ΤΟ ΦΩC ΤΟΥ ΚΟCΜΟΥ.*

Zu Seiten des Thrones sieht man in kleinen Medaillons die Brustbilder der Theotokos und Michaels. Links auf dem Boden liegt adorierend ein nimbierter Kaiser. „Das bärtige Gesicht schließt aus, darin Justinian zu sehen; man wird annehmen müssen,

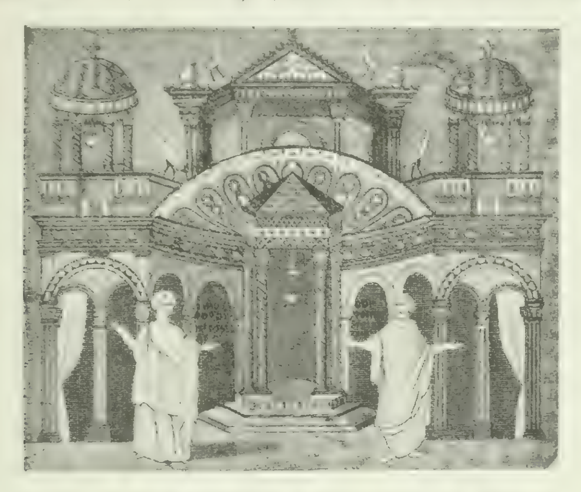


Fig. 175. Teil der Kuppelmosaiken in Hagios Georgios zu Thessalonich.

daß bei einer späteren Restaurierung der damalige Herrscher sein Portrait hat einsetzen lassen. Denn nicht nur hindert nichts, dieses Mosaik von der Entstehung der Hagia Sophia zu lösen, sondern alles spricht für den justinianischen Ursprung."[1]

Aus der Zeit desselben Herrschers stammen auch die Mosaiken in der Rundkirche des Hagios Georgios zu Thessalonich, dem heutigen Saloniki. Ihre Kuppel zeigt als zwar wenig geeigneten, aber doch nicht unwirksamen Schmuck abwechselnd Innen- und Außenarchitekturen durchaus orientalischen Charakters, aber antik in der Konzeption des Ganzen. Vögel verschiedener Art beleben

[1] V. Schultze, Archäologie 204. Abbildungen der Mosaiken der Hagia Sophia bei Salzenberg, Altchristliche Baudenkmäler von Konstantinopel Taf. 23 ff.

das Dachwerk, und im Vordergrunde breiten paarweise Heilige ihre Hände zum Gebete aus, gleichsam dem Herrn im himmlischen Jerusalem danksagend (Fig. 173).[1] Den vollsten Gegensatz hierzu bilden die Kuppelmosaiken der Sophienkirche von Thessalonich, wo im Scheitelpunkt fliegende Engel ein Medaillon mit der Himmelfahrt Christi tragen. Darunter sieht man auf felsigem Terrain Maria und andere Heilige, alles in so erstarrter schematischer Ausführung, daß man Kondakoff recht geben muß, der diese Malereien in das 7.–9. Jahrhundert verlegt.[2]

Dem Orient eignen, wie wir schon andeuteten, in vollstem Maße gewisse Schöpfungen von Ravenna, wo neben direkten Einflüssen Ostroms die von dem Antiochener Apollinaris und seinen Nachfolgern im Bischofsamt — zunächst Syrern — gepflegte syrische Tradition maßgebend war und bis ins sechste Jahrhundert vorherrschend blieb. Ebendieses Ravenna überlieferte fast im alten Glanze „die einzige Schöpfung auf italischem Boden, die heute noch einen klaren Maßstab geben kann für die wunderbare Blüte der christlichen Kunst des Orients in der Zeit von Konstantin bis Justinian,"[3] nämlich das späthellenistisch-altbyzantinische Oktogon, welches im Jahre 547 dem heiligen Vitalis geweiht wurde, möglicherweise aber auf einen älteren Bau zurückgeht, und dessen Vorbilder ebensowohl in den nordsyrisch-kleinasiatischen Kirchenbauten von Wiranschehr, Binbirkilisse, Isaura, Derbe usf. zu suchen sind, wie in den Bauten von Bosra und Konstantinopel, auf die man gerne zurückgreift. Wenn die Auflösung eines Monogrammes, welches an einer Reihe von Kapitellkämpfern in S. Vitale vorkommt, in NEON EPS (Neon episcopus und darin ein Kreuzchen), wie

[1] Texier et Pullan, L'architecture byzantine pl. 30 ff.

[2] Ebenda.

[3] Vgl. Strzygowski a. a. O. 15. — Als Quelle kommt für Ravenna vor allem der Liber Pontificalis ecclesiae Rav. von Agnellus (Mon. Germ. SS. rerum Langob. et Ital.) in Betracht. Bezüglich der Abbildungen sei neben Garr. auf die vorzüglichen (käuflichen Aufnahmen von Ricci verwiesen. Das Werk von J. Kurth, Die Mosaiken der christlichen Ära. I. Ravenna. Leipzig-Berlin 1903 (32 Tafeln) entspricht berechtigten Anforderungen nur teilweise. Das Apsisbild von S. Michele in Affrisco zu Ravenna (um 545) kam 1847 käuflich nach Berlin und ist jetzt im Kaiser Friedrichsmuseum zugänglich. Vgl. Jordan in seiner Übersetzung von Crowe u. Cavalcaselle, Gesch. der italienischen Malerei I 357 ff. Leipzig 1869 sowie Corrado Ricci, Guida di Ravenna. Bologna 1897.

sie Strzygowski vorlegt, richtig wäre, stünde dieser Bau schon in irgend einer Beziehung zu Neon, der im Jahre 430 das Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in fonte, dem Kultus übergab. Dieser älteste Kultbau Ravennas enthält in den drei konzentrischen Zonen seines Kuppelmosaiks zu innerst die Taufe Christi mit dem adorierenden Flußgott, dann den Chor der Apostel mit verhüllt getragenen Kronen, und darunter auf architektonischem Grunde viermal abwechselnd einen kostbaren Thron und einen mit dem Evangelienbuch belegten Altar, zu dessen Seiten zwei Sessel stehen.[1] Die richtige Erklärung für diese im Zusammenhang mit den in den unteren Räumen des Baptisteriums dargestellten 24 Männern verdanken wir Viktor Schultze, der hier das Jenseits, zu welchem die *σφραγίς* der Taufe den Weg ebnet, gemäß Kapitel IV der Apokalypse verherrlicht sieht.[2]

Bald nach dem Baptisterium der Orthodoxen entstanden gegen 450 die Malereien in der Gruft der Kaiserin Galla Placidia. Die Kuppel zeigt hier auf blauem, sternübersätem Grunde ein goldenes Kreuz mit ausladenden Enden, so wie man es häufig auch auf den Skulpturen des fünften Jahrhunderts sieht. Blau ist auch die Grundfarbe der übrigen Inkrustation; von ihr heben sich in den Zwickeln des Gewölbes die Evangelistensymbole ab, die Lunettenfiguren zweier Apostel zu seiten kelchnippender Tauben, der am Quell trinkenden Hirsche und jener wichtigen Bilder über dem Eingang und in der Höhe der gegenüberliegenden Abschlußwand. Oberhalb des Portals ist nämlich der Gute Hirte in prächtiger koniferenbewachsener Felslandschaft unter seiner Herde dargestellt, und zwar im Gegensatz zur älteren Katakombenkunst sitzend. Ergreifende Majestät liegt auf diesem fast klassischen, vom Goldnimbus umflossenen Antlitz, welches lockiges Haar umrahmt, und über der ganzen edlen Gestalt. Man hat dies Gemälde zum Besten zu rechnen, was die altchristliche Kunst schuf.[3] Neben so viel Symbolik nimmt es

[1] Bemerkenswert und zu vergleichen mit dem 433, 1 Gesagten ist die Reihenfolge der Evangelien: Johannes, Markus, Matthäus, Lukas, welche sich auch sonst auf Denkmälern belegen läßt. Für die Darstellung siehe Garr. tav. 226 f. und Phot. Ricci 142—152. [2] V. Schultze, Archäologie 205—207. — Die Arianer haben diese Mosaiken in ihrem Baptisterium (S. Maria in Cosmedin) hundert Jahre später mit einigen Änderungen kopiert. [3] Die Bilder im Mausoleum bei Garr. tav. 229—233 und Phot Ricci 66—67. — Die Mosaiken des wohl im fünften Jahrhundert erbauten erzbischöflichen Palatium gehören durchgängig dem Mittelalter an.

wunder, über dem Altare ein historisches Bild anzutreffen, das Martyrium des hl. Laurentius. Aber es ist noch eine jener Kompositionen, welche alles Schreckhafte vermeiden und mehr einen Triumph als eine Hinrichtung vorführen (vgl. § 193). Neben einem Armatorium mit den vier Evangelien steht der Flammenrost, dem von rechts der Heilige mit dem goldenen Siegeszeichen des Kreuzes und einem Buche gewappnet zuschreitet. Als einheitlichen Gesichtspunkt, unter welchem der Schmuck der Gruftkapelle zu würdigen ist, haben wir eine Verbindung des eschatologischen Moments mit dem durch Laurentius verkündigten Sieg des Christentums anzunehmen, dessen Kreuz oben in der Kuppel erstrahlt.[1] Zu beachten ist die für Ravenna so charakteristische Hervorkehrung des Symbolischen, die sich auch in den Basiliken der Adriastadt, freilich bei weitem schwächer als in diesen zur Symbolik geradezu herausfordernden Bauten, bemerkbar macht. Abgesehen von der um 425 von Galla Placidia als Dank für wunderbare Rettung aus einem Meeressturm erbauten Kirche S. Giovanni Evangelista, deren Schmuck nicht mehr existiert, ist da zu nennen zunächst die Palastkirche des Arianers Theoderich, S. Martino, welche die Katholiken nach dem Sturz der Goten dem hl. Apollinaris weihten, heute unter dem Namen S. Apollinare nuovo geläufig. Leider fehlt gerade das Hauptstück aus diesem „goldenen Himmel", das Apsisbild, dagegen sind die Szenen des Mittelschiffs, die in irgend einer Beziehung zu ihm gestanden haben werden, ziemlich gut erhalten, zu oberst unter dem Dachansatz in kleinerem Maßstab ein Cyklus von 26 christologischen Bildern,[2]

[1] Zimmermann sieht Giotto I 25 f. noch immer hier „eine den Heiland vertretende Figur, welche im Begriffe ist, ein arianisches Buch zu verbrennen, indes die vier Evangelien als Grundlage der katholischen Kirche wohlverwahrt in einem Schranke liegen". Doch wird Richters (Die Mosaiken von Ravenna 29) Deutung auf den hl. Laurentius fast allgemein angenommen. Sie allein macht auch, was V. Schultze, Archäologie 209 zuerst betont hat, die Gesamtkomposition im Hinblick auf Prudentius, Peristephanon II vs. 104 ff. verständlich.

[2] Es sind folgende: 1—3 Heilung (des Kranken (Bethsaida), Besessenen und Gichtbrüchigen, 4 Gericht (Scheidung der Schafe und Böcke durch Christus), 5 Scherflein der Witwe, 6 Pharisäer und Zöllner, 7 Lazaruserweckung, 8 Christus und die Samaritanerin, 9 die Blutflüssige, 10 Heilung zweier Blinden, 11 der Fischfang, 12 Brotvermehrung, 13 Hochzeit zu Kana. Mit 14 dem Abendmahl beginnt die Fortsetzung auf der gegenüberliegenden Wand, nach dem z. T. aus den Katakomben wohlbekannten Symbolischen, das Historische wohlgemerkt ohne die Geißelung und Kreuzigung, 15 Christus in Gethsemane, 16 Verrat, 17 Gefangennahme, 18 Verhör,

in der Mittelreihe 30 (ehedem 32) Kolossalfiguren von Heiligen mit Buch oder Rolle, darunter ebenfalls groß angelegt die berühmte Heiligenprozession. Eine annehmbare Erklärung für die (alt- und neutestamentlichen?) Figuren der Mittelreihe, deren Ausführung gleichzeitig mit dem biblischen Cyklus bald nach 500 erfolgte, wurde bisher nicht gefunden. Dagegen hat Bischof Agnellus (553—566), von welchem die Prozessionsbilder herrühren, für diese jeden Zweifel durch Beischrift der Namen beseitigt. Es sind 22 überaus prunkvoll gekleidete Jungfrauen und 26 Männer, alle in goldenem Nimbus, welche auf palmenreichem Gefilde daherziehen, die einen die Hafenstadt Classis verlassend, um, geleitet von den Magiern, Maria zu huldigen, die Männer (auf der linken Oberwand) aus dem Palast Theodorichs heraus, dem thronenden Christus entgegen. Wie mag in köstlicher Frische dieser symbolische Zug mystischer ihre Kronen opfernder Gestalten sich einst vom funkelnden Goldgrund abgehoben haben![1]

Die gänzlich erneuerte Kirche von S. Maria Maggiore in Ravenna, welche Erzbischof Ecclesius (521—534) erbaute und ausschmückte, bringt neben S. Maria di Capua vetere zum erstenmal die Madonna im Mittelpunkt der Apsis und hatte überdies an einer Stelle ein Bild dieses Bischofs, wie er der Madonna das Modell seiner Kirche überreichte. Die nun nächstfolgenden bedeutenden Mosaikwerke Ravennas sind diejenigen der Apollinariskirche in der Hafenstadt, S. Apollinare in Classe, und die des hl. Vitalis, beide der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehörend. Die ältesten Mosaiken von S. Apollinare in Classe

19 Anlage der Verleugnung, 20 Verleugnung Petri, 21 Reue des Judas, 22 Christus vor Pilatus, 23 Simon v. Kyrene (Kreuzweg), 24 die Frauen am Grab, 25 Auferstehung, 26 Gang nach Emmaus. — Vgl., auch für die übrigen Reihen, Garr. tav. 242—251 und Phot. Ricci 97—140.

[1] Die Schlußbilder der thronenden Madonna und Christi sind stark überarbeitet, die Magier modern restauriert, dagegen stammen noch aus der Zeit Theoderichs die Städtebilder. (Folgendes sind von links nach rechts) die Namen der Heiligen: a) Eugenia, Sabina, Christina, Paulina, Emerentiana, Daria, Anastasia, Justina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Cäcilia, Eulalia, Agnes, Agatha, Pelagia, Euphemia, b) Sabinus, Hyacinthus, Protus, Chrysogonus, Pancratius, Vincentius, Polycarpus, Demetrius, Sebastianus, Apollinaris, Felix, Nabor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus und Johannes (die Märtyrer), Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Hippolytus, Laurentius, Xystus, Clemens, Martinus.

von denen Fig. 171 eine Vorstellung gewährt, befinden sich in der Apsis.[1] Auch sie sind wie der gesamte Schmuck der Kirche stark restauriert, namentlich im unteren Teil, wo man den Titelheiligen an Stelle des auf dem Berge der Paradiesesflüsse stehenden Lammes in jüngerer Zeit eingefügt hat. Das Werk stimmt im übrigen fast genau mit jenem oben erwähnten, von Paulinus zu Nola geschaffenen Kunstwerke überein und ist gleichsam eine symbolisch verschleierte Transfiguration, wie sie bereits zwischen 535 und 555

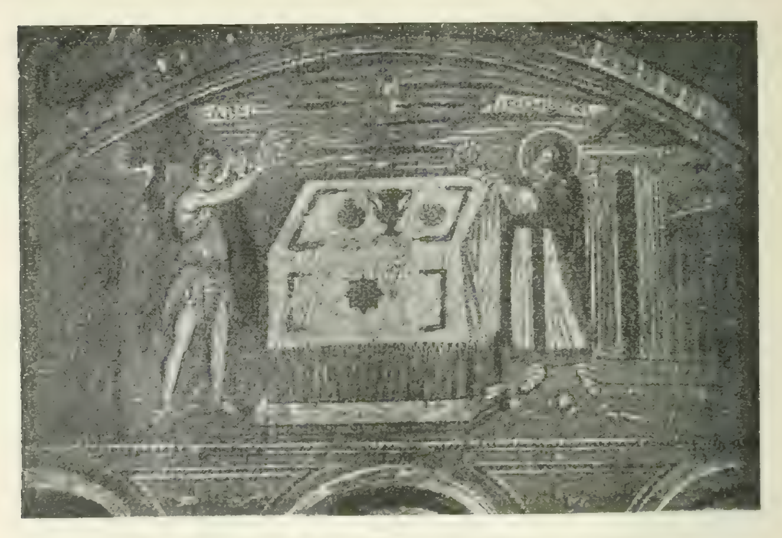


Fig. 174. Detail von den Mosaiken des Altarraumes in S. Vitale.
(Das Opfer Abels und Melchisedechs.)

figürlich in Neapel und im siebten Jahrhundert in der Verklärungskirche des Sinai nachgewiesen ist.[2] Neben dem Kreuze sieht man in Halbfigur Moses und Elias, während drei Lämmer in der Landschaft unterhalb die Jünger Petrus, Johannes, Jakobus vorstellen. In der Höhe sieht man die Hand Gottes. Das symbolische Element wiegt auch im übrigen Schmuck dieser Kirche vor, namentlich am Tribunenbogen, dessen die Gesamtkomposition störende Wiederholung der Lämmerprozession wohl dem Vollender der Ausschmückung, Bischof Reparatus (672—677), verdankt wird. Dagegen zeigt das „echte Spezifikum der voll entwickelten ravennatischen Kunst," das

[1] Garr. tav. 265—267. Phot. Ricci 275—283. [2] Vgl. de Waal, Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst. RQS 1902, 25—50.

Altarhaus von S. Vitale, wieder Historisches neben dem Symbolischen,[1] doppelt interessant, weil offenbar Justinian an Bau und Schmuck dieser Kirche in hervorragendem Maße interessiert war, was naheliegt, obwohl Prokop uns hier, wie für den Westen überhaupt, im Stich läßt. Die im Centralbau etwas abgerückte Apsis leuchtet hervor durch eine die architektonische Wirkung steigernde ernste Pracht ihres Schmuckes. Auf blauer Weltkugel thront über den Paradiesesströmen in blumiger Flur in purpurnem Gewande der jugendliche Heiland, so wie er ähnlich hundert Jahre früher in der ehemaligen Apsis von S. Agata in Suburra zu Rom geschaffen war, ein Bild jugendlicher Majestät, dessen Vorlagen noch am ehesten in den Katakomben zu suchen sind. Über ihm im Scheitel der Wölbung sieht man die Hand Gottes, zu seinen Seiten weißgekleidete Engel mit langen Stäben, welche den hl. Vitalis und Bischof Ecclesius hinzuführen. Ersterer nähert sich mit verhüllten Händen, um die Krone zu empfangen, Ecclesius bringt dem Herrn seine Kirche dar. Über dem Bogen strahlt ein von schwebenden Engeln getragenes Monogramm, und seitlich sieht man die hochragenden Städte des Heils Jerusalem und Bethlehem. An den unteren Flächen der Apsis sind jene S. 445 genannten Bilder Kaiser Justinians und der Kaiserin Theodora mit ihren Weihegeschenken angebracht, im westlichen Vorraum des Chors endlich erblickt man alttestamentliche Typen zur Eucharistie, die Bewirtung der Engel und das Opfer Abrahams, Abel und Melchisedech am Altare gemeinsam Gott opfernd (Fig. 174).[2]

Unsere Kenntnis von dem Entwicklungsgang der basilikalen Malerei des Orients ist noch zu gering, um daraus ihr Verhältnis zu Rom klar herauszuheben. Gegenseitige Einflüsse scheinen vorzuliegen, eine gewisse Bevorzugung des Symbolischen seitens des Ostens ist Tatsache, und damit steht er der ältesten Kunst, den Katakomben, um vieles näher, als man bisher angenommen hat. Man wird nicht so weit gehen dürfen, mit Strzygowski die Frage

[1] Garr. tav. 258—264. Phot. Ricci 12—28. Sehr wenig plausibel ist die These von Jos. Quitt, Der Mosaikencyklus von S. Vitale in Ravenna, eine Apologie des Diophysitismus aus dem sechsten Jahrhundert in Strzygowski, Byzantinische Denkmäler III.

[2] Über die Bedeutung dieser Monumente für die Liturgie des Exarchats usw. siehe A. Baumstark, Liturgia Romana e liturgia dell' Esarcato: il rito detto in seguito patriarchino e le origini del canon Missae Romano. Roma 1904, 157 ff.

nach einer Abhängigkeit der römischen Katakombenmalerei von Kleinasien aufzuwerfen,[1] wohl aber alles beiden Gemeinsame gewissenhaft zu prüfen haben, um Klarheit zu erhalten. Die bisherigen Bilderfunde in Basiliken und Höhlenkirchen in Kleinasien versagen leider in dieser Hinsicht, sie liegen sämtlich weit außerhalb der altchristlichen Epoche. Anderseits scheinen gewisse Miniaturen, welche, wie der Codex Rossanensis, auf den Osten weisen, dazu berufen zu sein, den rechten Weg zu zeigen.

Sechster Abschnitt.

Altchristliche Buchmalerei.

Garrucci vol. III. — N. Kondakoff, Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures. Paris 1886—1891. — J. H. Middleton, Illuminated manuscripts in classical and mediaeval times. Cambridge 1892. — V. Schultze, Archäologie 186—197. — W. v. Hartel u. Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses XV u. XVI). Wien 1895. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 447—477.

§ 199. Neben der Musive wurde wohl keine von der Antike übernommene Kunstgattung vom Christentum zu so hohen Ehren gebracht wie die Buchmalerei. In steter, mit dem Übergang des Volumen zum Codex zunehmender Entwicklung führt ihr Triumphzug ins hohe Mittelalter, läßt aus dem tastenden Miniator, welcher antike Schablone und altchristliche Paradigmen zu vereinen sucht, den selbständigen, noch heute bewunderten Künstler erstehen. Liegen die Anfänge dieser Entwicklung vorläufig noch in tiefem Dunkel, sicherlich weist auch hier vieles auf den christlichen Osten, und nirgend hat antike Stilistik so nachhaltig mitgewirkt, wie gerade in der Buchmalerei. Diese ging aus dem Bestreben nach einer dem Inhalt, dem Empfänger oder der Bestimmung des Werkes angemessenen Ausstattung hervor, welche gesteigert werden konnte durch prunkvolle Einbände mit Bildeinlagen aus Elfenbein u. dgl. Vererbte sich anderseits auf den Christen die Sitte, bestimmte Werke, namentlich Klassiker, Kalender u. dgl. zu illustrieren, wovon die schönen Ilias- und Virgilminiaturen der Ambrosiana bezw.

[1] Strzygowski, Kleinasien 200.

Vaticana sowie die in Kopien bekannten Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 Zeugnis ablegen,[1] so drängte sich ihm zweifelsohne der Wunsch auf, seine heiligen Bücher würdig auszuschmücken. Diese Fürsorge erstreckte sich vorab auf die Kalligraphie, dann auf Verzierung und Verbildlichung des Textes. Daß ein lehrhaftes Moment zunächst ganz ausgeschlossen war, machen schon jene fünfzig von Eusebius erwähnten Bibelhandschriften ziemlich wahrscheinlich, denen Bildschmuck fehlte.[2] Die wichtigsten altchristlichen Miniaturen sind die Wiener Genesis, der Codex Cottonianus des British Museum, welcher 1744 leider teilweise zugrunde ging, die Josuarolle, der vatikanische Codex des Kosmas, der Codex Rossanensis, ein Tetraevangelium der Nationalbibliothek zu Paris, die syrische Rabulasinschrift und das Etschmiadzin-Evangeliar, sämtlich aus der Zeit des 5. 7. Jahrhunderts. Dazu kommen eine Reihe weniger wichtiger Fragmente sowie jüngerer Codices, welche an Ort und Stelle Erwähnung finden.

§ 200. Die Wiener Genesis[3] zählt auf 26 Pergamentblättern 48 Miniaturen, deren realistisch-klassischer Zug, verbunden mit technischen Details, z. B. der an pompejianische Fresken erinnernden zwischen zartem Rosa und tiefer Bronze wechselnden Carnation, ihre Entstehung vor dem fünften Jahrhundert möglich, wenn nicht wahrscheinlich macht. Sie wird meistens dem 5.—6. Jahrhundert zugeschrieben und trägt Merkmale, welche entweder auf verschiedene Arbeitsmanier eines einzigen oder auf die Tätigkeit mehrerer Miniaturisten hinweisen, jedenfalls auch am Ende Spuren nachlässigerer Arbeit. Die Szenenfolge, vom Sündenfall bis zu Jakobs Begräbnis, steht als idyllische, von Allegorie und Symbol gleich weit entfernte Schilderung ziemlich außerhalb der in den

[1] Der § 54 besprochene Chronograph von 354 ist die älteste bisher bekannte christliche Bilderhandschrift, doch ohne spezifisch christliche Darstellungen. Er enthält u. a. die Personifikationen der vier Städte Rom, Alexandrien, Konstantinopel, Trier, Planeten- und Monatsbilder sowie Constantius II und Constantius Gallus, mit welch letzterem das Jahr 354 als Terminus der Entstehung gegeben ist. Vgl. J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. Jahrb. des Kaiserl. deutschen arch. Inst. Ergänzungsheft I) Berlin 1888.

[2] Eusebius, Vita Const. IV 36 f.

[3] Erste Ausgabe von D. de Nessel, Catalogus sive recensio specialis omnium codicum manuscriptorum graecorum etc. Vindob. 1690, 55—102; die beste ist die oben angegebene von Wickhoff und von v. Hartel.

Fig. 17[illegible]. Aus der Wiener Genesis
1. Sündenfall. 2. Sintflut. 3. Mahl am Geburtstag des Pharao 4. Jakobs Tod und Begräbnis.

Katakomben gepflegten Kunst und gerade in diesem Verlassen des römischen Kanons offenbaren sich Einflüsse des Orients, die auch sonst aus der Benutzung von Teppichziermustern zur Umrahmung der Seiten sowie der später so beliebten Arkadenrahmen zur Teilung des Textes in Kolonnen erhellt.

Von den Proben, die wir hier nach Garrucci bieten, zeigt gleich das erste Bild, die einleitende Miniatur, in höchst geschickter und naturwahrer Komposition die drei Genesis 6—8 geschilderten Momente des Sündenfalls, Eva, wie sie die Frucht reicht, die Erkenntnis, die Frage Gottes.[1] Während dieses Bild und das folgende vom verlorenen Paradiese zu den besten des ganzen Cyklus und der altchristlichen Miniaturmalerei zählen, fällt die Darstellung der Sintflut stark ab. Es fehlte dem Künstler hier, scheint es, an christlichen Vorlagen für das Sujet, an paganen für die Szenerie.

[1] Die Bedeckung der Blöße ist eine nachträgliche „Verbesserung". Garr. vol. III 30 sagt: sulla pergamena vedonsi coperti da mano moderna con una pennellata informe, a cui ho sostituito la solita fogliuccia.

Dagegen kommen Originalität und Naivität an vielen weiteren Bildern aus der heiligen Geschichte voll zum Ausdruck. Es wurden dargestellt: das Verlassen der Arche und Noes Opfer, die Regenbogenszene, Noe mit seinen Söhnen und seine Verspottung, Abraham und Melchisedech, sein Traum und die Verheißung (Eiche Mambre), die Geschichte Lots (2 Bilder), die erneute Verheißung und Abrahams Wohnung zu Versabee, Geschichte der Rebekka (3),[1] Isaak und Esau, Isaak und Abimelech, Geschichte Jakobs (10), Geschichte Josephs bis zu Jakobs Tode (22). Wo immer möglich, knüpft der Illuminator, welcher zwar der biblischen Erzählung folgt, an die zeitgenössische Sitte und Übung an, wovon unsere beiden letzten Abbildungen genügend überzeugen. Die eine veranschaulicht überaus praktisch Genesis 40, 20 ff. An einem Sigma lagert die Dienerschaft, um des Pharao Geburtstag durch ein Mahl zu feiern. Musizierende Frauen ergötzen die Gesellschaft, und Diener kredenzen Wein. Auch der wieder eingesetzte Mundschenk steht hinter der Tafel, dagegen sieht man rechts in angrenzender Landschaft den Obersten der Bäcker an einem Galgen hängen, gemäß der Traumdeutung des Joseph: nach drei Tagen wird Pharao deinen Kopf nehmen und dich an ein Holz hängen, und die Vögel werden dein Fleisch fressen. Auch die darunter abgebildete Miniatur, die letzte des Codex, dürfte auf Grund zeitgenössischer Sitte konzipiert sein.

Aus derselben Quelle wie die Wiener Genesisminiaturen scheinen die Illustrationen der Cottonbibel geflossen zu sein, deren Typen jedoch ungleich roher sind und keineswegs denselben Geist der Antike atmen. Von zwei Geistlichen aus Philippi dem König Heinrich VIII. und von diesem wiederum dem Sir Cotton geschenkt, verbrannte 1731 der größte Teil des wertvollen Codex, so daß von 250 Miniaturen auf 65 Blättern wenig über die Hälfte übrig blieb. Dieser Rest der aufs 5. 6. Jahrhundert zurückgehenden Handschrift liegt heute im British Museum und harrt einer würdigen Publikation.[2] Auch die Quedlinburger Itala, spärliche Reste einer vermutlich durch einen sächsischen Kaiser aus Italien mit-

[1] Darunter auch die Brunnenszene, so daß das S. 337 Gesagte zu modifizieren ist.

[2] Proben bei Garr. tav. 124 f. Die Londoner Society of Antiq. gab unmittelbar nach dem Brande eine Reihe dieser Miniaturen in den Vetusta Monumenta (London 1744) p. LXVII ff. heraus. Vgl. Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel. Helsingfors 1889.

gebrachten illustrierten Itala, dürfte hier, wenigstens was ihre Entstehungszeit angeht, einzureihen sein. Von den fünf vorhandenen Pergamentfolien tragen vier Miniaturen, und zwar nicht weniger als vierzehn Bilder aus der Geschichte Samuels und Sauls, Abners und Salomons.

§ 201. Auch die Josuarolle des Vatikan, deren Publikation schon Winckelmann beabsichtigte, ist ein Originalfragment des fünften oder sechsten Jahrhunderts. Es fehlen Anfang und Ende des wenig über 11 m langen gut erhaltenen Pergamentrotulus, auf welchem der von 23 Gouachemalereien illuminierte griechische Text des Josua geschrieben steht.[1] Der kriegerische Inhalt dieser Bilder scheint vielfach in Anlehnung an Reliefs der Triumphsäulen und -Bögen der Kaiserzeit verfaßt zu sein, und namentlich die zahlreichen Personifikationen muten ganz antik an. „Für das Idyll fand sich keine Stätte, sondern Unruhe und Leidenschaft, Ringen, Siegen und Unterliegen galt es im Bilde zu fixieren. Eine reiche Phantasie gab die Möglichkeit, der Gefahr der Wiederholung zu entgehen, und eine richtige Einsicht suchte und fand im Strome der Bewegung doch auch Ruhepunkte. So stehen wir auf einem anderen Boden, aber wir entdecken auch ein Verwandtes: die freie künstlerische Erfassung des Stoffes ohne Beengung durch eine religiöse oder theologische Reflexion. Eine lebensvolle Geschichte lebensvoll wiederzugeben war das einzige Bestreben des Malers. Er hat diese Vorgänge nicht anders behandelt, als der Illustrator der Mailänder Ilias die trojanischen Kämpfe."[2] Seine Eigenart erschwert es, den Ursprung dieses Rotulus festzustellen und so sein Verhältnis zu den übrigen inhaltlich ganz verschiedenen Miniaturen derselben Epoche zu klären. Zeitlich steht ihm jedenfalls am nächsten der Wiener Codex des Dioskorides (Med. graec. 5), ein Pflanzenwerk durchaus profanen Inhalts, welches für die Prinzessin Juliana Anica († 527) geschrieben und gemalt war und in dessen Miniatur tastbar wird, „wie das byzantinische Stammland Kleinasien auf Konstantinopel übergreift und der ohnehin orientalisch durchsetzte

[1] Spätere Beischriften haben Garrucci, welcher diese Miniaturen auf tav. 157—167 bringt, und andere verleitet, die Handschrift dem achten Jahrhundert zuzuweisen. Eine allen Anforderungen genügende Reproduktion des Volumen picturarum, quibus liber Iosue illustratur (Cod. Vat. Pal. graecus 432) erscheint demnächst in der Sammlung Codices e Vaticanis selecti, phototypice expressi iussu Pii papae X.

[2] V. Schultze, Archäologie 191.

Hellenismus im Gefolge des Christentums von einer neuen, vom Orient ausgehenden Flutwelle durchtränkt, zum Byzantinismus wird".[1]

§ 202. Auch in der *Χριστιανικὴ τοπογραφία* des alexandrinischen Indienfahrers Kosmas herrscht jenes dem Abendlande fremde Element, aber in solcher Mischung, daß man an vielen Stellen geläufige Paradigmen der altchristlichen Kunst herausgreift. Der unter dem Namen Kosmas Indikopleustes bekannte, aber leider dem Verfall nahe quadratische Coder,[2] im Stil verwandt mit der Josuarolle, stammt aus dem neunten Jahrhundert, geht aber zweifellos auf die ca. 536—547 von Kosmas in einem Sinaikloster im Anschluß an die Bibel verfaßte physikalische Geographie zurück, und zwar allem Anschein nach ohne Zwischenglied. Seine farbenprächtigen 54 Miniaturen verraten bei aller Eigenheit antike Schulung und stellenweise — so namentlich in den Einzelfiguren — einen so ausgesprochen monumentalen Charakter, daß man unwillkürlich ihre Vorbilder im justinianeischen Kirchenschmuck des Ostens suchen möchte.

Die erste Miniatur zeigt in einem Kreise eingeschlossen die Büste des Herrn, gekrönt vom einfachen Kreuze. Er trägt in der Linken ein Buch und erhebt segnend zwei Finger der Rechten. Die Beischrift *OKC HMωN IC̄ OXC̄* kehrt an anderer Stelle in lesbarer Form wieder und bedeutet *ὁ κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς ὁ Χριστός*.[3] Im übrigen beziehen sich sämtliche Malereien auf jene biblisch-allegorischen Einsätze, von denen der Text durchflochten ist. Die tragende Idee huldigt der maiestas Domini, welche im vorletzten

[1] Strzygowski, Byzant. Denkm. III. u. ebenda die Arbeit von Dietz.

[2] Die Sammlung Codices e Vaticanis selecti bringt ihn unter dem Titel Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste (Vaticanus graecus 699) im zweiten Bande. Vgl. Garr. tav. 142—153 und Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch (Byzantinisches Archiv II, Leipzig 1899 und Nachtrag Byz. Ztschr. 1901, 218 f. — Eine Abschrift des Coder besitzt die Laurentiana zu Florenz in plut. IX 28.

[3] Der Florentiner Coder beginnt mit dem Bilde des Hirten David und dem auf dem Hügel der vier Paradiesesflüsse gepflanzten Kreuze (mit Umschrift IC XC NICA), zu dessen Seiten die Apostelfürsten stehen. Auf fol. 42 verso ist dargestellt der Engel, welcher den vier Reichen voranschreitet. Letztere (*α βαβυλώνιον β μήδων γ περσῶν δ μακεδόνων*) sind personifiziert. Außerdem kommen zwei Szenen aus der Genesis, eine aus Exodus vor, welche im vatikanischen Coder fehlen, nämlich Adam und Eva, das Manna- und Wachtelwunder, die zwölf Steine aus dem Jordan.

nach Art einer Apsiskomposition entworfenen Bilde der Auferstehung gleichsam zum Ausdruck kommt, und illustriert Voransage, Erscheinen und Sieg des Heilandes. Die Reihenfolge der Figuren knüpft nicht an die geschichtliche Entwicklung, sondern an die Bedürfnisse des Textes an. So ziehen gleich im ersten Teil des Codex in buntem Wechsel Johannes, Moses, Aaron, Abel, Noe, Enoch am Auge vorüber. Es folgt eine Darstellung der zwölf Jahresmonde durch zwölf in einen Kreis verteilte Engelpaare, Melchisedech, das heilige Zelt, Abrahams Opfer in erweiterter Komposition, Isaak, Judas und Jakob, die Bundeslade, des Moses Berufung. David und Salomon erscheinen in prunkender byzantinischer Auffassung, die Himmelfahrt des Elias in altchristlicher Manier. Dann kommen zahlreiche statuenähnliche Einzelbilder: Osia, Michäas, Joel, Amos, Abdias, Nahum, Habakuk, Sophonias, Aggäus, Zacharias, Malachias, nur unterbrochen von der Jonaskomposition, welche die altgewohnten Szenen der Katakombenkunst in sich vereinigt. Von der Vision des Isaias gibt unsere Fig. 155 eine Vorstellung, es reihen sich an Jeremias, Ezechiel (Vision), Daniel in der Grube, dann in Gruppen auf einer einzigen Seite die Medaillonbilder von Anna und Simeon sowie in größerer Gestalt Maria, Jesus, Johannes, Zacharias und Elisabeth. Nun kommen wieder die Einzelbilder von Matthäus, Markus, Lukas, während Johannes schon im Anfang des Codex vorkam, dann der S. 430 erwähnte Petrus mit drei Schlüsseln, die eigenartige Steinigung des Stephanus, Sauls Bekehrung und nach dem ideellen Schlußbilde noch Isaias mit Ezechias und das Sonnenwunder.

§ 203. Die 1879 von O. v. Gebhardt und Adolf Harnack entdeckte, 188 Pergamentblätter starke, mit Silber und Gold geschriebene Purpurhandschrift von Rossano in Calabrien (Codex Rossanensis) beansprucht als ältestes erhaltenes Bilderevangelium ungleich höheres Interesse.[1] Auch hier weichen die Typen von denen der abendländischen Kunst ab. Der dem Osten entstammende Codex dürfte der Uncialschrift nach zu schließen dem Anfange des sechsten, wenn nicht gar dem Ende des fünften Jahrhunderts angehören. Er enthält zwei Titelminiaturen, 40 Propheten von sehr

[1] Vgl. S. 431 Note 5. — Solange Bistum und Stadt sich über den Besitztitel an dem aus der Basilianerabtei S. Maria stammenden Codex nicht einigen, wird an eine genügende Reproduktion der Miniaturen nicht zu denken sein.

gleichmäßiger Arbeit und 18 biblische Szenen, fast alle ohne landschaftliche Staffage. Diese biblischen Sujets sind: die Erweckung des Lazarus, der Einzug in Jerusalem, Säuberung des Tempels die Parabel von den Jungfrauen, Fußwaschung, Abendmahl, Christus in Gethsemane, Blindenheilung, die Parabel vom barmherzigen Samariter, Christus vor Pilatus, Reue und Tod des Judas, die Juden vor Pilatus, Christus und Barrabas. Als Probe stellen wir hier eines der bereits S. 442 erwähnten Abendmahlsbilder mit einem Mosaik in S. Apollinare in Ravenna zusammen, um damit den gemeinsamen Ursprung der Vorlage, die man in rein abendländischer Kunst vergebens sucht, zu dokumentieren.[1] Enge Verwandtschaft mit unserer Handschrift zeigen, was Komposition und Auffassung angeht, die Überreste eines ebenfalls auf Purpur geschriebenen griechischen Tetraevangeliums der Bibliothèque nationale in ihren fünf unter dem Text erhaltenen farbfrischen Bildstreifen. Auch sie sind in stilistischer Beziehung orientalisch, stehen ebenso wie die Wiener Genesis und der Rossanocoder den ältesten Arbeiten des Abendlandes, z. B. dem vatikanischen Virgil Cod. 3225, gegenüber zurück, während sie jüngere, wie Virgil Vat. 3864, die Agrimensoreshandschrift in Wolfenbüttel, das Cambridger Evangeliar an malerischer Empfindung überragen. Die Darstellungen sind: Enthauptung des Johannes im Anschluß an Matth. 14, 11 die Brotvermehrung (fast zerstört), Heilung der beiden Blinden vor

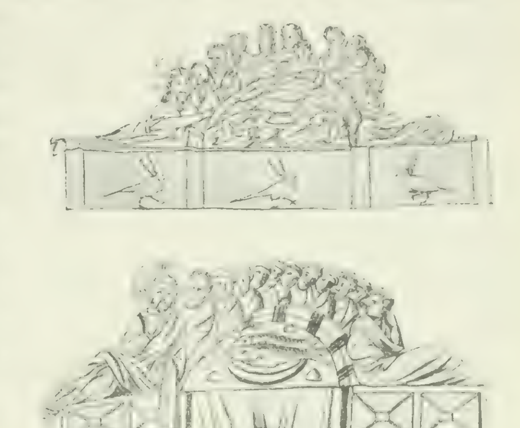


Fig. 176. Miniatur des Codex Rossanensis (1) und Mosaikbild aus S. Apollinare in Ravenna (2).

[1] Das Motiv hat sich lange in der Kunst erhalten. Vgl. die dem 11. Jahrhundert zugeschriebene Elfenbeinplatte der Sammlung Stroganoff. Gräven, Frühchristliche und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie II n. 80.

Jericho, das Wunder vom verdorrten Feigenbaum und neben jedem dieser Bilder der Busto eines Propheten.[1]

§ 204. Der syrische Codex des Rabulas, eine weitere wichtige Evangelienhandschrift, wurde 586 für den Priester Johannes

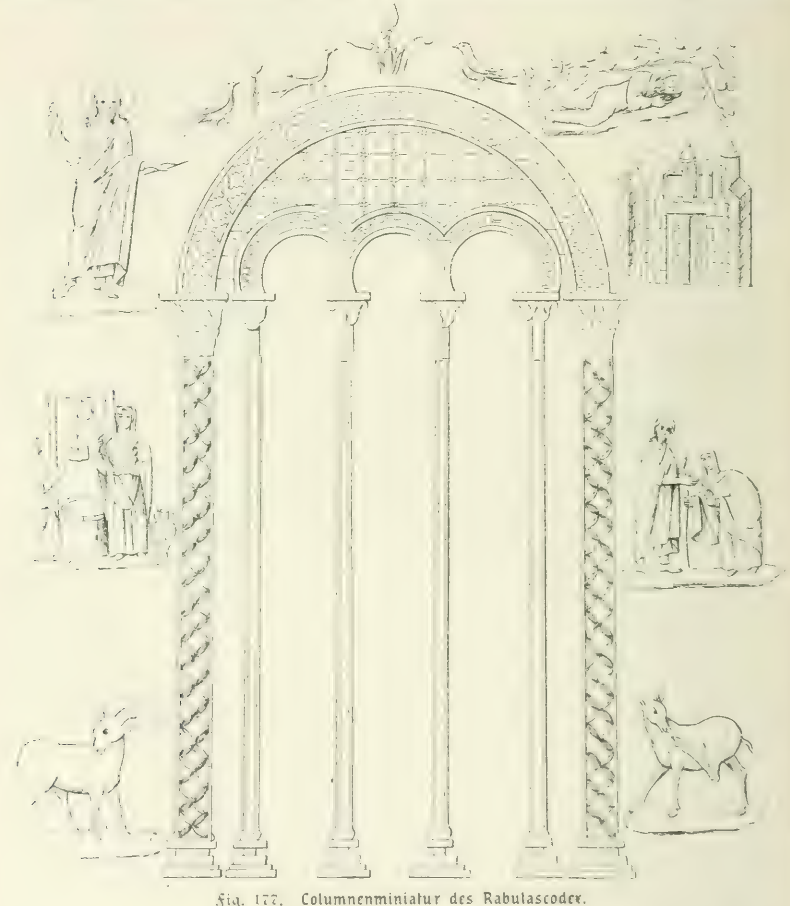


Fig. 177. Columnenminiatur des Rabulascodex.

von Larbic geschrieben und kam 1497 aus Mesopotamien nach Florenz, wo er in der Laurentiana aufbewahrt wird.[2] Unter seinen sieben großen Miniaturen befindet sich die S. 397 erwähnte

[1] Vgl. H. Omont, Manuscrit grec de l'évangile selon S. Matthieu. Journal des savants 1900, 279—285 und in den Monuments de la fondation Piot. Paris 1900. [2] Garr. tav. 128—140.

Kreuzigungsgruppe; die übrigen stellen, abgesehen von den Vorsatzblättern, die Wahl des Matthias, die Himmelfahrt, das Pfingstwunder und den thronenden Christus zwischen zwei Heiligen dar, deren jeder von einem Mönche geleitet ist. Der Codex bringt die schönsten Proben jener seit Eusebius üblichen Arkaden oder Kanontafeln, in deren Kolumnen die Parallelstellen der Evangelien durch griechische Zahlen angezeigt zu werden pflegten. Sie gingen auf die karolingische Miniaturmalerei und in zahlreiche Handschriften des Mittelalters über, ebensowohl wie jene kleinen biblischen Bildchen ihres architektonischen Rahmens, welche zum erstenmal im Evangeliar von Soissons als Initialen vorkommen.[1] Der Cyklus dieser Miniaturen sehr kleinen Maßstabes umfaßt über 60 Darstellungen. Das von uns gebotene Muster zeigt oben den Propheten Michäas und gegenüber Jonas unter der „Laube" neben der Stadt Ninive und unterhalb Jesus und die Samaritanerin am Brunnen bezw. die Heilung der gekrümmten Frau (Luk. 13). Außerdem sieht man Motive aus der Tierwelt. Bemerkenswert ist die echt orientalische Architektur, wobei die Bogen ohne Vermittlung des Architravs auf dem Säulenkapitell ruhen, wie das z. B. auch am Kaiserpalast in Spalato vorkommt.

Von anderen orientalischen Miniaturhandschriften ist zu erwähnen das Evangeliar des armenischen Klosters Etschmiadzin[2] und neben einigen syrischen der Bibliothèque nationale hauptsächlich der Berliner Codex syr. 220 aus dem 8.—9. Jahrhundert mit Szenen aus dem Leben Christi sowie Codex 1 der Bibliothek des hl. Grabes mit ebenfalls zwei christologischen Miniaturen.

§ 205. Jüngere Miniaturen. Von sonstigen altchristlichen Miniaturen wäre noch zu nennen das Cambridge-Evangeliar, Codex 286 des Corpus Christi-College zu Cambridge. Es enthält zwei Miniaturen, in denen 24 Szenen aus dem Leben Jesu, darunter Abendmahl und Kreuztragung, verteilt sind. Der jugendliche Christustyp und manche Details erinnern im Gegensatz zu dem bisher besprochenen an die römische Plastik des vierten Jahrhunderts.

[1] Vgl. H. Janitschek, Das orientalische Element in der Miniaturmalerei. Straßburger Festgruß an Anton Springer. Berlin-Stuttgart 1885.

[2] J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. Byzantinische Denkmäler I. Wien 1891.

die Gesamtkomposition an bestimmte Elfenbeinwerke. „Mir ist kein Zweifel," sagt Kraus, „daß sie die einfache Übersetzung einer bezw. zweier Elfenbeintafeln sind, in welchen wir die nächsten Verwandten des Dittochäum des Prudentius zu sehen haben." [1] Die Arbeit wird dem siebten Jahrhundert zugeschrieben, näherhin als eines der von Papst Gregor dem Abt Augustinus dedizierten Bücher bezeichnet.[2]

Neben der von Abt Ceolfrid geschriebenen und 716 von ihm dem hl. Petrus gewidmeten Bibel, die heute unter dem Namen Codex Amiatinus als älteste aus dem Besitz der alten Kirche gerettete Handschrift bekannt ist und nur ein Bild des jüdischen Tabernakels, des Esdras und des thronenden Herrn enthält,[3] ragt als weiteres abendländisches Werk der Ashburnham-Pentateuch hervor,[4] so genannt nach seinem vorübergehenden Besitzer Lord Ashburnham. Er enthält bei einer Stärke von noch 142 Pergamentfolien 19 Miniaturen, welche den entsprechenden Text ergänzen. Die Zusammenstellung vieler Szenen auf knappen Raum hat dieses Buch mit anderen abendländischen Bilderbibeln, z. B. dem Cambridge Evangeliar, gemeinsam; anderseits läßt sich nicht feststellen, auf welchen Vorlagen sie fußt. Naheliegend wäre wohl der Gedanke an altchristliche Bildersammlungen, wie die Musterbücher der Künstler, aber aus diesen kann der Miniator nur indirekt geschöpft haben. Roheit der Mache, Mangel an Kompositionsgabe und ungeschickte Schilderung sprechen entgegen. Anderseits muß anerkannt

[1] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 469.

[2] Coodwin, Evangelia Augustini. An historical and illustrative description etc. Cambridge 1847. — Garr. tav. 141. — Für England kämen außerdem die von Beda erwähnten imagines und picturae des Klosters Weremouth-Jarrow in Betracht, welche Benedikt aus Rom mitbrachte und die jedenfalls in Form von Bildtafeln und Miniaturen zu denken sind. Vgl. Beda in Migne PL XCIV 720 sowie Zettinger, Weremouth-Jarrow und Rom im siebten Jahrhundert. Katholik 1901 II 193 209.

[3] de Rossi im ersten Bande der Codices Palat. lat. bibliothecae Vaticanae, Roma 1886 sowie im Omaggio giubilare al Sommo Pontefice Leone XIII della Bibl. Vat. Roma 1888. — Garr. tav. 126 ff.

[4] O. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch. London 1883 (20 Tafeln). A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters mit besonderer Berücksichtigung des A.-P. (Abh. der Kgl. sächs. Akad., phil. hist. Klasse IX.) Leipzig 1884. Vgl. auch Strzygowski, Orient oder Rom 32 ff.

werden, daß einige Bilder, z. B. die Tötung der Erstgeburt, die Scheidung Jakobs und Labans Ausnahmen sind, welche Verständnis der Seelenstimmung und Vertrautheit mit der Szenerie verraten.

Zu diesen Trümmern kommt noch eine Reihe von mittelalterlichen Handschriften, in deren Illustrationen sich unzweifelhaft antiker Geist erhalten hat. So enthält der Psalter der Pariser Nationalbibliothek Cod. graec. 139 aus dem zehnten Jahrhundert Vorlagen, welche der Kunst des vierten Jahrhunderts naheliegen. Die Personifikationen der Sophia und Prophetia zu seiten des königlichen Sängers (Fig. 178) sind Zeugnisse dafür, ebensogut wie die Bilder der Nacht und Morgenröte an anderer Stelle des Codex und wie die Szene des harfespielenden David im vatikanischen Psalter, dem Cod. Reg. Christ. Nr. I.[1]



Fig. 178. Miniatur aus einem griechischen Psalter der Nationalbibliothek zu Paris.

Man darf hoffen, daß aus dem Gebiet der Miniaturmalerei der christlichen Archäologie noch reicher Gewinn bevorsteht, und mehr wie irgendwo werden die vernachlässigten Schätze des Orients an diesem Gewinne beteiligt sein; wenigstens werden sie allein es vermögen, ein einigermaßen abgerundetes Bild von der alten Kirchenmalerei des Ostens zu vermitteln, so lange dorten alle Originale fehlen. Anderseits erscheint jeder Einzelfund um so wichtiger, als das reiche einst von der römischen Kirche gehütete Material aus der entscheidenden Zeit des ersten Jahrtausends fast spurlos verloren ging. Die vorhandenen Bruchstücke figurierter Bibeln lassen

[1] Vgl. fürs Allgemeine Springer, Die Psalterillustration im frühen Mittelalter. Leipzig 1880.

aber deutlich eine Reihe von Typen oder Vorlagen aus dem Osten, Westen und Norden erkennen und eine weitausgedehnte Verbreitung dieser Bücher haben wir als sicher vorauszusetzen. Geben nun auch einige Elfenbeinsachen und der basilikale Cyklus eine willkommene Ergänzung des Vorhandenen, so genügen doch diese Fragmente niemals zur Lösung der schwerwiegenden Fragen nach Ursprung und Entwicklung. Eher schon helfen sie die Brücke nach Norden zur mittelalterlichen Kirchen- und Buchmalerei zu schlagen. Doch fehlt hier ein wichtiges Hilfsmittel, wenn anders Kraus recht hat, welcher das verbindende Glied in jener seit der Mitte des fünften Jahrhunderts erfolgten Einführung der lectio propria, an die Perikopen des Evangeliars und Lectionars bezw. an das Verzeichnis derselben im »comes« sich anschließenden Illustration erblickt, „welche sich sowohl in der Buch- als der Wandmalerei bewährte". Von ihr gingen seiner Ansicht nach aus „die wichtigsten Vertreter der Buchmalerei im karolingisch-ottonischen Zeitalter, der Codex Egberti, die Evangeliarien von Gotha, Bremen, der Codex aureus des Escorial, und mit ihr hängt auch die monumentale Malerei desselben Zeitalters, z. B. in Reichenau, zusammen."[1]

---

[1] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 475.

Fünftes Buch.

Die Plastik.

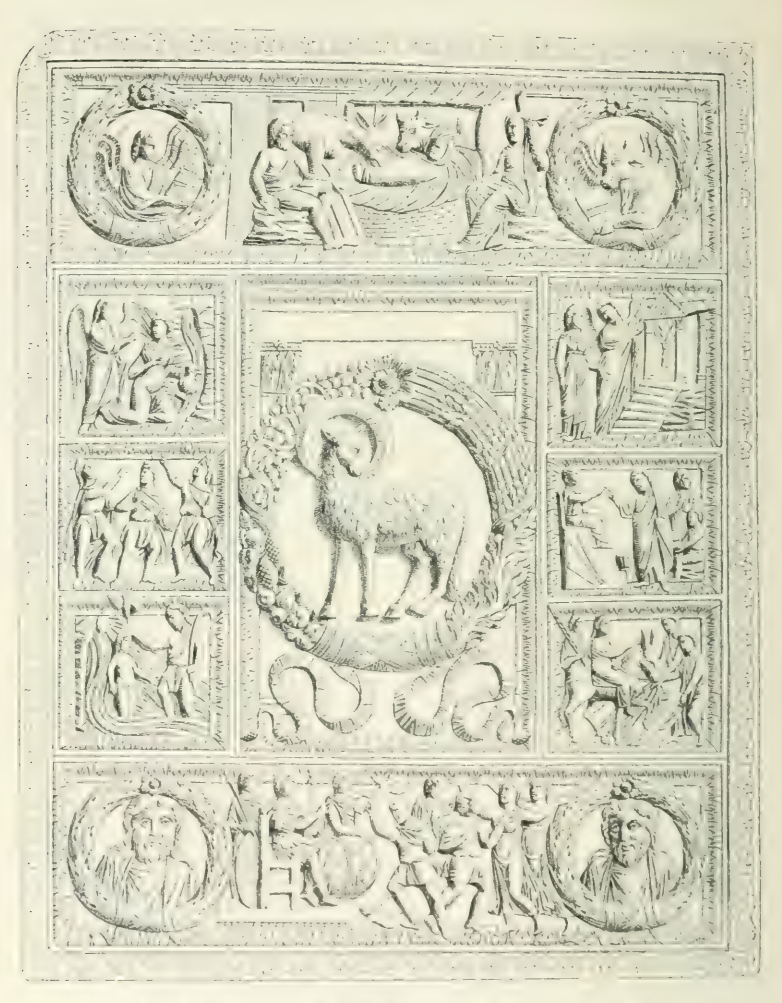


Fig. 179. Tafel des fünfteiligen Elfenbeindiptychons im Domschatz von Mailand.

Allgemeines.

§ 206. Die Heimat der altchristlichen monumentalen Skulptur ist der Orient, dessen Sakralbau zu einer Zeit bereits in voller Entwicklung begriffen war, wo man im Abendlande nicht entfernt an die Errichtung von Kirchenbauten denken durfte. Es drängte alles, sowohl das Material, das selbst für die Dachgewölbe vielfach aus Stein bestand, wie die ganze auf dem Alten und Überkommenen fußende Richtung zur Plastik. Zwar haben die ersten Jahrhunderte uns wenig Einschlägiges überliefert, aber die Werke vom vierten Jahrhundert ab, jene herrlichen syrischen und kleinasiatischen Fassaden, selbst die spärlichen figurierten Friese und Giebel Ägyptens, von welchen im vierten Abschnitte die Rede ist, lassen den Entwicklungsgang ahnen. Anderseits wird es, nachdem die neuere Forschung dem Osten mehr Aufmerksamkeit schenkt, nicht an Funden fehlen, die in kunstarchäologischer Betrachtung an Wert gewinnen, sobald einmal der Nachweis gelingt, daß jene Architekten und Bildhauer an die Überlieferung der großen nachalexandrinischen Periode der Plastik (Pergamon, Rhodos) oder an die noch in römischer Zeit blühende echt griechische Kunst der Schulen von Ephesos, Priene, Aphrodisias anknüpften. Daß dies wohl ins Bereich der Möglichkeit gehört, lehren die berühmten Kirchen-Basreliefs der Basilika von Damus el Karita (Karthago), welche de Rossi für das vollendetste Werk altchristlicher Skulptur erklärte.[1] Sie stehen stilistisch, vor allem inbezug auf Behandlung von Form und Gewandung so hoch und der Antike nahe, daß man sie nur dann als Werk des angehenden vierten Jahrhunderts versteht, wenn man sie als Kopie betrachtet und die Originalvorlage im Orient sucht, wohin Einzelheiten, z. B. die Umrahmung, verweisen. Die beiden Reliefs, in weißem Marmor gearbeitet und 0,95 × 0,75 m bezw. 0,70 × 0,75 m groß, stellen die Adoration der Magier (Fig. 180) und die Erscheinung des Engels bei den Hirten lebensvoll dar. Der Fundstelle nach zu schließen, haben sie den Eingang der Basilika geschmückt.

[1] Bull. 1884—85, 46. Delattre, Musée Lavigerie 5—7 pl. I und La Basilique de Damous-el-Karita. Constantine 1892, 11.

Die Überlieferung künstlerischer Skulptur beschränkt sich außerhalb der architektonischen Sphäre im wesentlichen auf Cömeterialfunde. Hier war aber gegenüber der Malerei, welche im Schutze der Grabwelt ausgeübt wurde, die Plastik insofern in ihrer freien Entwicklung gehemmt, als man zunächst auf die jedermann zugänglichen Ateliers angewiesen und somit gewissen Gefahren ausgesetzt war. In späterer Zeit freilich gab es wohl Meister, die neben den paganen Werken offen für die christliche Kundschaft



Fig. 180. Obere Hälfte eines Basreliefs der Basilika Damus el Karita.

arbeiteten. Man möchte das wenigstens schon daraus schließen, daß die alte heidnische Fabrik der ANNI SER-Lämpchen auch christliche Sachen mit ihrer Marke vertrieb. Ein weiterer Grund für die verhältnismäßige Seltenheit plastischer Werke dürfte in der Kostspieligkeit von Material und Ausführung und bezüglich der statuarischen Kunst vielleicht auch in einer gewissen Abneigung gegen Bildsäulen, die sich aus dem Götterkult genügend erklärt, zu suchen sein. Es steht aber anderseits fest, daß unmittelbar nach dem Sieg der Kirche der Kaiser mit dem Beispiel der Errichtung christlicher Bildsäulen in Rom und Konstantinopel voranging. Von da ab datiert auch jener enorme Aufschwung der sepulkralen Plastik, deren Blüte ins vierte bis sechste Jahrhundert fällt, leider also in die Zeit allgemeiner künstlerischer Dekadenz.

Der Einfluß des Orients, in dem nunmehr die Residenz des Reiches lag, macht sich nirgends so stark geltend wie gerade in der Plastik. Für die Elfenbeinschnitzerei lag er von vornherein nahe, aber auch die Sarkophagkunst gewisser Teile des Abendlandes, z. B. Galliens, wo Marseille die Mittlerin war, Norditaliens mit Ravenna, steht ganz in seinem Zeichen.

§ 207. In technischer Hinsicht fußt die christliche Kunstübung völlig auf der heidnischen.[1] Die Anwendung des Bohrers, Behandlung der Augen, Haare, Gewandung entsprechen ganz dem künstlerischen Geschmacke der damaligen Zeit und lassen sich an paganen Werken kontrollieren. Auch in Bezug auf Polychromie von Marmor und Elfenbein in Farbe oder Gold scheint die alte Übung weitergeführt worden zu sein. Bei der schlechten Haltbarkeit der Farben auf geglättetem, wenig porösem Material sind freilich — ebenso wie von der Antike — wenig Beispiele hierfür erhalten geblieben.[2] Swoboda, welcher diesen wenigen Spuren folgte, konnte drei Gruppen polychromer Behandlung annähernd festlegen. Zuerst jene, bei welcher die Farben, meist nur drei und zwar gelb, braun, grün oder purpur, in Linien und Bändern dürftig aufgetragen waren, zur Nachhilfe gleichsam für den ungelenken Meißel, sowie man auch die Schrift der Tituli heraushob durch Eintragen von Minium. Dagegen zeigt die zweite Gruppe volle Bemalung nebst gelegentlicher Vergoldung der Haare; von ihr blieb aber, dank der barbarischen Reinigungs- und Restaurationsarbeit früherer „Konservatoren", kaum mehr etwas erhalten. Vorwiegende Vergoldung wäre das Kennzeichen einer dritten Kategorie, wovon ein gutes Beispiel in der Schatzkammer von S. Marco zu Venedig überliefert ist.[3] Eine große Gruppe plastischer Werke wurde schließlich, weil unvollendet in Gebrauch gegeben, niemals polychromiert. Das gilt namentlich von vielen nur vorgearbeiteten Sarkophagen, welche dem Lager des Bildhauers ohne weiteres entnommen wurden, wofür der schöne Sarg mit der Schöpfung (aus S. Paul) ein klassischer Zeuge ist.

[1] Le Blant, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens (Mélanges d'arch. et d'hist. publ. par l'école franç. de Rome). Rome 1884.

[2] Man achte sehr bei Skulpturfunden auf das Vorhandensein von Farbspuren, die an Rinnen und Ecken leicht mittels Anfeuchten festzustellen sind.

[3] Vgl. H. Swoboda, Zur altchristlichen Marmorpolychromie. RQS 1889, 134–157 und ebenda 1887, 100–105.

Geben einige Literaturwerke, z. B. die Passio der quattuor coronati, dürftigen Aufschluß über die Tätigkeit christlicher Bildhauer, so fehlen anderseits fast ganz Künstlerinschriften, sowohl in Form von Epitaphien, als auch in derjenigen von Vermerken über Meister und Schule an den Denkmälern selbst. Eine wertvolle Ausnahme ist die ursprünglich im Besitz Fabrettis, jetzt in Urbino

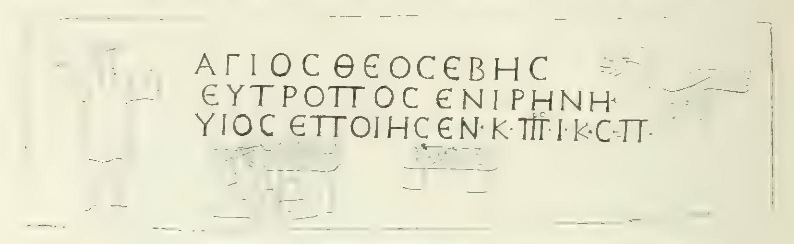


Fig. 181. Epitaph des Meisters Eutropos aus Santi Pietro e Marcellino.

befindliche Grabplatte des „heiligmäßigen und frommen" Bildhauers Eutropos aus Santi Pietro e Marcellino (Fig. 181), welche der Sohn des Meisters errichtete. Dieser steht als Orans, einen Becher[1] in der Linken, zu Seiten der Inschrift, gegenüber die Taube mit dem Ölzweig. Unterhalb sieht man den Marmorarius bei der Arbeit. Er sitzt auf hohem Stuhl und handhabt den durch Riemenwerk oder Seile von seinem Gehilfen in Rotation versetzten Drehbohrer an einem gewöhnlichen gestriegelten Sarkophag mit Löwenköpfen. Am Boden liegen weitere Instrumente, rechts steht ein fertiger Sarkophag, dessen delphinenflankierte Tabula die Inschrift *ΕΥΤΡΟΠΟϹ* trägt.

Erster Abschnitt.

Das sepulkrale Relief.

Materialien bei Garr. V sowie in den Katalogwerken. — Zusammenfassend: V. Schultze Archäologie 247—267. — Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte 194—200.

§ 208. Figurierte Grabplatten. Die einfachste Form plastischer Ausschmückung eines Grabmals war die der Eingravierung von Symbolen oder Darstellungen aus dem Leben.

[1] Vielleicht ist der Becher ein Hinweis auf refrigerium und Paradies, wie ihn auch die S. 213 mitgeteilte Grabschrift des Dalmatius hat.

Solcher kunstloser Graffiti haben namentlich die Katakomben, deren dünne Loculitafeln für eigentliche Reliefs gänzlich ungeeignet waren, vielfach erhalten, z. B. das soeben angeführte Epitaph des Eutropos, die Inschrift Maximinus S. 147 und der S. 212 wiedergegebene Stein des kleinen Felix. Es finden sich darunter Darstellungen des guten Hirten und andere Bilder aus dem christologischen Cyklus, der Apostelfürsten, namentlich oft auch einer Orans und der beliebtesten Symbole des Urchristentums, darunter Schiff und Leuchtturm.[1] Ganz nach antiker Sitte wird auch der Name des Verstorbenen hie und da durch eine solche Einritzung verbildlicht, so wenn ein Böcklein Capriola, der Löwe Leo, ein Drache Dracontius besagen will. Kunstvollere Arbeit dieser Art ermöglichten eher die Stelen vermöge ihrer in den meisten Fällen bedeutend stärkeren Platte, welche somit ohne Gefahr des Bruchs wirkliche Reliefs aufzunehmen vermochte. Aus dem Abendlande sind bisher wenig Beispiele dieser Art plastischen Grabschmuckes bekannt geworden; wir haben S. 193 das wichtigste, die Stele der Tullia mit dem heiligen Hirten, ein Werk des dritten Jahrhunderts, bereits kennen gelernt.[2] Auch der Osten, wo die Stele vorherrschend im Gebrauch war, bietet einstweilen noch sehr wenig figuriertes Material. Eine Ausnahme macht nur das koptische Ägypten.[3] Hier wiegt das *ναϊδιόσχημον*, die Form



Fig. 182. Koptische Grabstele. 7. Jahrh.

[1] Zusammenstellung bei Garr. tav. 482. 484–488 inkl.; zu vergl. sind auch die Tafeln der größeren Katakombenwerke, namentlich de Rossi RS I–III.

[2] Dagegen besitzen wir einige mit eingeritzten Symbolen versehene Stelen aus sehr früher Zeit, so aus dem zweiten Jahrhundert die Stelen der Licinia Amias vom Vatikan (jetzt im Mus. Kircherianum) und den bei der Gruft der Cäcilia Metella entdeckten Travertincippus des Aegrilius Bottus Philadespotus (Lateranmus.).

[3] Reiches Material bei Crum, Coptic monuments pl. II—LVII.

des manchmal mit Akroterien versehenen Tempelportals vor. Die koptischen Stelen laufen demgemäß entweder spitz dachartig zu oder sind Rechtecke, in deren oberes Ende das meist von zwei Säulen getragene Tempeldach eingemeißelt ist. Die Inschrift erscheint ebenso oft auf den im Relief wiedergegebenen Architekturteilen, namentlich dem Architrav, wie unter- und oberhalb der skulptierten Fläche, oder in einer dazwischen ausgesparten Tafel. Erinnert die Form dieser koptischen Stelen an hellenische Überlieferung, so ihre dekorative Ausschmückung mit Blatt- und Rankenwerk, stilisierten Kreuzen usf. häufig an syrische Motive. Zuweilen überwuchert diese Ornamentik so, daß die Inschrift stark in den Hintergrund tritt (Fig. 182).[1] Mitunter erscheint im architektonischen Rahmen das Bild der Verstorbenen als Orans, einmal sogar sitzend mit einem Kinde, so wie wir es S. 301 sahen. Doch kommen auch größere figurierte Darstellungen vor, von denen weiter unten die Rede sein wird; sie bilden aber die Ausnahme gegenüber dem rein Ornamentalen und der beliebten Vögelsymbolik.

§ 209. Bekanntlich nehmen die Sarkophage gegenüber den übrigen Grabformen, wenigstens was die Katakomben angeht, eine numerisch schwache Stellung ein, wogegen sie häufig auf Friedhöfen des Ostens und in oberirdischen Grabkirchen des Westens vorkamen. Plastischer, über lineare Ornamentik hinausgehender Schmuck kennzeichnet die abendländischen Sarkophage, an denen Rom, Arles, Ravenna besonders reich sind und die sich in technischer Hinsicht ganz an die Antike anlehnen.[2] Ihre einfachste Form war die

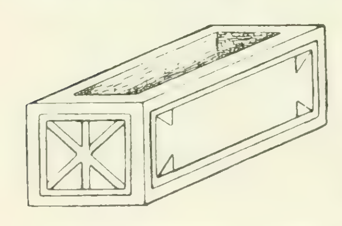


Fig. 183. Kalksteinsarg zu Tipasa.

[1] Der Kopf des im Britischen Museum aufbewahrten Steines fehlt. Die Inschrift der Sophrone, welche am 10. Tage des Monats Pachon im elften Jahr der Indiktion starb, lautet: ΕΙϹ ΘΕΟϹ Ο ΒΟΗΘΩ[Ν] ϹΩΦΡΟΝΗ ΕΤΕΛΕ | ΥΤΗϹΕΝ ΠΑΧΩΝ ΙΤΗ ϹΙΑ . . ΙΝΔΙΚ . . . Vgl. Dalton, Catalogue n. 942.

[2] Zur Kontrolle für Garr. V. dienen, was Rom anbelangt: Joh. Ficker, Die altchristl. Bildwerke im christl. Museum des Lateran. Leipzig 1890 und R. Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens mit dem Catalogue des sarcoph. chrét. de Rome, qui se ne trouvent point au musée du Lateran (Bibliothèque des Écoles franc. d'Athenes et de Rome XLII). Paris 1885. Dazu V. Schultze,

rechteckige *κίστη* mit tabella ansata für die Inschrift oder, wenn Marmor vorlag, außerdem mit wellenförmigen strigiles versehen. So konnten sie ohne weiteres der heidnischen Offizin entnommen und eventuell in den Cömeterien mit einem christlichen Emblem und der Inschrift versehen werden. Ein Beispiel dieser Art ist der hier abgebildete kleine Travertinsarg des vierjährigen Euelpistus mit dem Anker und fünf symbolischen Broten sowie der Aufschrift EVELPISTE BIX | ANN IIII. Fundort, Paläographie

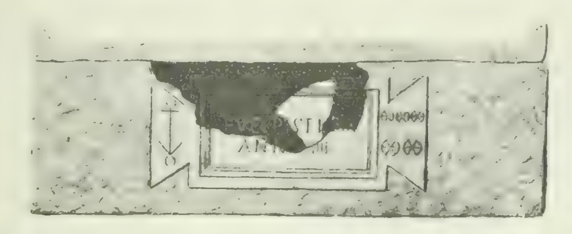


Fig. 184. Travertinsarg in der Priscillakatakombe. (Anfang des 2. Jahrh.)

und Symbole verweisen ihn an den Anfang des zweiten Jahrhunderts.[1] Wohl der gleichen Zeit gehört der auf dem Vatikan gefundene Strigel-Sarkophag der Livia Primitiva an mit dem guten Hirten zwischen zwei Lämmern, Fisch und Anker und der Inschrift darüber: LIVIA NICARVS | LIVIAE PRIMITIVAE SORORI FECIT Q · V · ANN · XXIIII · M · VIII.[2] Einen bedeutenden Schritt weiter geht bereits ein anderer Sarkophag dieses Jahrhunderts, der des Saturninus und der Musa; man sieht rechts vom Mittelfeld, in dem die Inschrift steht, den heiligen Hirten mit seiner Herde und links davon als zweites gutes Reliefbild eine ihm zugewandte Orans. Beide Szenen sind von Bäumen eingeschlossen.[3] Von dieser Art der teilweisen Verzierung mit christlichem Bildwerk war kein großer Weg zur Ausdehnung der

Archäologische Studien VIII sowie RQS 1892, 9—25; für Gallien Le Blant, Etude sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles. Paris 1878 und Les sarcophages chrét. de la Gaule. Paris 1886.

[1] Wilpert, Fractio panis 87 f.

[2] Schlußzeile: quae vixit annos 24 menses 8. — Vgl. Wilpert, Prinzipienfragen 73 ff.

[3] Garr. tav. 296. Der Sarkophag stammt ebenfalls vom Vatikan, ist jedoch nur in der von Bosio RS 95 publizierten Kopie erhalten.

figurellen Plastik über die ganze freistehende Fläche. Man tat das, ganz wie in der Katakombenmalerei, in der Regel nicht durch größere Kompositionen, obwohl auch solche vorkommen (Fig. 124), sondern durch Aneinanderreihen und Nebeneinandersetzen mannigfacher dem sepulkralen Cyklus geläufiger Bildwerke. Dafür standen vor allem die Vorderwand oder Stirnseite (Frontispiz) zur Verfügung, welche im Durchschnitt etwas über 2 m lang war, in zweiter Linie auch die beiden Seitenwände und der Deckel oder Aufbau, selten, da die Sarkophage meist angelehnt standen, die Rückfläche. Die plastisch bearbeiteten Sarkophage lassen sich am besten nach ihrem architektonischen Bau klassifizieren, und zwar in einreihige, deren Bildwerk entweder gar nicht oder durch Säulenstellung, Pflanzenmotive gegliedert ist, und zweireihige, welche zwei Bildserien übereinander vorführen.[1] Die Mitte nimmt in beiden Fällen häufig eine imago clipeata ein, das Bild eines Verstorbenen oder, falls der Sarg ein bisomus ist, zweier Personen (Verwandte, Freunde, Eheleute), umschlossen von dem oft muschelförmig gestalteten clipeus (Fig. 185). Manche Särge trugen zudem einen den Deckel überragenden Aufsatz (attica), in dessen Mitte die Tafel für die Inschrift ausgespart ist.[3] Eine Vorstellung davon gibt das umstehend ersichtliche Denkmal, ein einreihiger Sarkophag mit einer einzigen gleichsam der Antike entnommenen Komposition einer von



Fig. 185. Muschelclipeus mit zwei Portraits.[2]

[1] Ein Werk wie dasjenige von Walter Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage. Berlin 1902 fehlt der christlichen Archäologie bislang. Zu vgl. Kraus, RE II 718 ff. und Schultze, Archäologie 247—261.

[2] Von dem Sarkophage Garr. 358, 2 (Ficker, Bildwerke des Lateran n. 55) aus S. Paul, in dem angeblich Reste der Unschuldigen Kindlein aufbewahrt wurden, der 1586 als mensa für den Altar der hl. Lucia nach S. M. Maggiore und 1860 ins Lateranmuseum kam. Vorzügliche Arbeit des vierten Jahrhunderts.

[3] Eine große Anzahl dieser tabellae inscriptionis, so auch in Fig. 186, trägt keine Inschrift mehr, da diese in Farben aufgemalt war. „Sollte sich nicht ein Reagens finden lassen," fragt de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 10 Note 1, „um, ähnlich wie bei den Palimpsesten, die in den Marmor eingedrungenen Farbenreste neu zu beleben? Dann hätte sich für die so schwierige chronologische Fixierung der Sarkophage ein Anhalt gefunden."

Putten besorgten Weinlese, nur unterbrochen von dem aus symmetrischen Gründen dreimal dargestellten hl. Hirten.[1] Die Schmalseiten sind dagegen in zwei Zonen geteilt, in welchen Szenen aus der Oliven- und Getreideernte sowie die Jahreszeiten symbolisch dargestellt sind, ähnlich wie am Bassussarkophag. Was die Arbeit des trefflich erhaltenen Stückes angeht, so kam der Bohrer an den Figuren nur wenig zur Verwendung. Ranken, Blätter und Früchte sind ganz herausgemeißelt und nur die Seitenteile etwas flacher

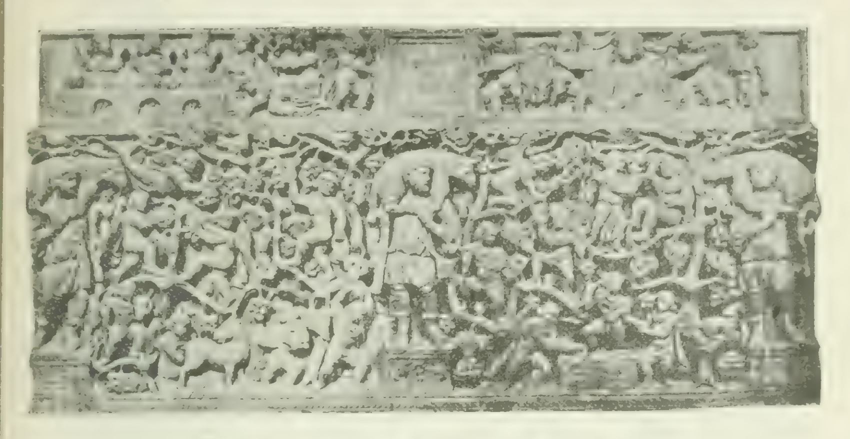


Fig. 186. Sarkophag aus dem Cömeterium des Prätextat.

behandelt. Die Attica mit den Jünglingen im Feuerofen, Noe und rechts von der puttengetragenen leeren Inschrifttafel dem Bilde einer Verstorbenen gehört übrigens nicht ursprünglich zu diesem Sarkophage. Stilistisch betrachtet wird man unser Denkmal noch an den Schluß des dritten oder den Anfang des vierten Jahrhunderts zu setzen haben, die Zeit, wo die Plastik noch nicht eine führende Rolle gegenüber der Malerei einnahm, wo Symbolik und Bilder aus dem älteren Bilderkreis zwar vorwogen, aber auch manche neutrale Darstellung von der Antike übernommen wurde.

[1] Der Sarkophag, jetzt im Lateranmuseum, ist aus griechischem Marmor gearbeitet, 0,72 m hoch, 2,23 m lang und 1,12 m tief. Kulturhistorisch interessant ist die Darstellung der z. T. geflügelten Putten, z. B. links die Melkszene, rechts das „Keltern" mit bloßen Füßen, wie es heute noch in einigen Gegenden üblich ist. Garr. tav. 302, 2–5. Ficker, Bildwerke n. 181. Die Weinlese beherrscht auch den gewaltigen Porphyrsarg der Tochter Konstantins, jetzt im Vatikan.

es sei nur erinnert an die Seepferdchen, Delphine, Masken (beliebt als Eckzier der Attica), Eroten und Putten.

Als ein frühes Beispiel des Umschwungs vom symbolischen zum historischen Cyklus kann der Sarkophag Fig. 187 aus dem vatikanischen Cömeterium gelten, zugleich ein Muster einfacher architektonischer Gliederung.[1] Es sind, von links nach rechts, dargestellt: Abrahams Opfer, Petri Gefangennahme, Christus zwischen den Aposteln auf dem Coelus thronend und Petrus die Gesetzesrolle darreichend, die Vorführung vor Pilatus und dessen Händewaschung.[2] Gruppierung und Ausdruck — namentlich beachte man den schönen von Jugend überfluteten lockigen Christuskopf — verraten tiefes künstlerisches Erfassen und Freiheit von jener starren Schablone,



Fig. 187. Einreihiger, gegliederter Sarkophag aus dem vatikanischen Cömeterium. (Anfang des vierten Jahrhunderts.)

welche ein Merkmal der Kunst des zu Ende gehenden vierten und des fünften Jahrhunderts ist. Die acht reich ornamentierten Säulen mit attischen Basen und Kompositkapitellen sind frei herausgearbeitet, in ihrem abschließenden Teile aber nebst Gebälk nur auf der rechten Partie des Sarges ganz vollendet. Höchst wertvoll für unsere Kenntnis von der altchristlichen Architektur erscheinen die Reliefs der Schmalseiten mit der Ansage der Verleugnung, dem Quellwunder und der Heilung der Blutflüssigen auf einem Hintergrund von Basiliken und Kuppelbauten, worunter auch ein S. 168 abgebildetes Baptisterium.

[1] Garr. tav. 323, 4—6. Ficker, Bildwerke n. 174.

[2] Gegenüber dem Bassussarkophage (obere Reihe) freiere Auffassung; man beachte aber die ikonographische Übereinstimmung (Fig. 188).

Bei der Schwierigkeit annähernd genauer Datierung der meisten Sarkophage begrüßt die Forschung mit besonderer Freude jeden Anhaltspunkt, den eine beigefügte Inschrift bietet. Volles Konsulardatum aber trägt gerade das ikonographisch und historisch wichtigste einschlägliche Denkmal, der 1595 nahe dem Petrusgrabe gehobene Sarg des Junius Bassus, welcher während seiner Amtsführung als praefectus urbi nach Empfang der Taufe im Alter von 42 Jahren und 2 Monaten am 25. August 369 starb.[1] Denn so kündet die am oberen Rande herlaufende Inschrift: IVN · BASSVS · V · C · QVI VIXIT ANNIS · XLII MEN · II · IN · IPSA · PRAEFECTVRA VRBI NEOFITVS IIT AD DEVM · VIII · KAL · SEPT · EVSEBIO ET YPATIO · COSS ❧ Der Sarg aus weißem parischen Marmor mißt bei 1,17 m Höhe nicht weniger als 2,41 m Länge und zeigt zweireihige Gliederung, aber ohne die übliche imago clipeata. Sein monumentaler Charakter wird gehoben durch die nur noch einmal, zu Arles, nachgewiesene Säulenteilung der piani.[2] Denn alle übrigen zweireihigen Stücke fügen die Szenen, höchstens vom Bildclipeus unterbrochen, ohne weiteres aneinander. Diese Säulenteilung ist derart, daß die sechs unteren, arkadenähnlich, abwechselnd einen flachen Rundbogen mit Muschelwölbung[3] und einen flachen Spitzbogen tragen, in deren Zwickeln sich die § 134 aufgezählten Lämmeridylle befinden, die oberen sechs dagegen unmittelbar das schön ausgebildete Gesimse. Das Bildwerk der Interkolumnen zeigt auch hier die Mischung von Symbol und Historie. In der Mitte wiederum der über dem Himmel thronende Herr, ein Bild der maiestas, wie es ja ähnlich die Kunst der Basilika brachte; daneben auch hier seine Gefangennahme und die Händewaschung Pilati, während links Pauli

[1] Die Monographie von de Waal, Der Sarkophag des J. B. gibt das Original auf 13 Tafeln vorzüglich wieder und zugleich eine Vorstellung von dem, was man in illustrativer Beziehung vom Corpus der altchristlichen Sarkophage, dessen Herausgabe die beiden ersten Kongresse für christliche Archäologie beschlossen haben, billig erwarten darf. — Einstweilen ist man bezüglich treuer Kopien der italienischen Sarkophage noch auf käufliche Photographien (z. B. Alinaris, Simellis und Parkers für Rom und Riccis für Ravenna) angewiesen. [2] Garr. tav. 317, 2 = Le Blant, Étude pl. XXV. [3] Ähnlich, aber mit Zuziehung des flachen Gesimses als drittes Motiv ist die Säulengliederung des altchristlichen Sarkophags, in welchem der deutsche Papst Gregor V. beigesetzt wurde. Vgl. meine Originalaufnahme in Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten S. 47 Abb. 11 und Tafel VI.

Gefangennahme und das Opfer Abrahams zu sehen sind. Der Sinn für Symmetrie, welcher auf dem vorherbesprochenen vatikanischen Denkmal sich durch Gruppierung von je zwei Personen (nur im Mittelfeld drei) bemerkbar macht, läßt hier in den Interkolumnen jeweils drei Personen auftreten, abgesehen vom zweiten Bilde der unteren Zone, wo der Baum mit der Schlange symmetrisch eintritt. Es sind dargestellt der unglückliche Job, die Protoplasten mit der symbolischen Zuweisung von Lamm und Garben, Christi Einzug in Jerusalem (Fig. 135), Daniel in der Grube und die Wegführung Pauli. Die Puttenernteszenen an den Schmalseiten werden, ohne architektonische Gliederung, durch einfache Querleiste getrennt (Fig. 189). Abgesehen von einigen metrischen Differenzen im Aufbau

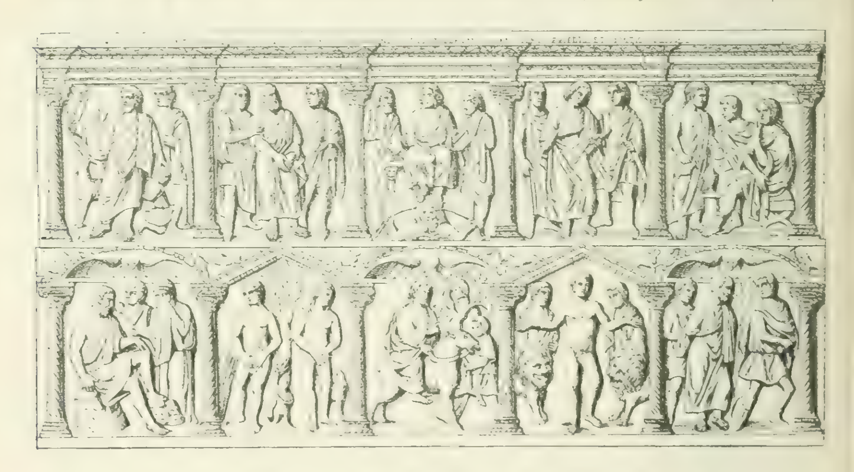


Fig. 188. Der Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus († 359).

des Denkmals[1] zeigt das ganze Werk wenig Spuren des um die Zeit seiner Entstehung schon vorgerückten Verfalls der plastischen Kunst. Seine Reliefs blieben, obwohl ungewöhnlich stark ausgearbeitet, dank ihrer langen Verborgenheit unter der Erde, gut erhalten.[2] Gesamtkomposition wie Einzelgruppierung verraten einen Künstler, der, auf dem Boden klassischer Tradition stehend, mit Herz und

[1] De Waal, a. a. O. 17 f.

[2] Es läßt sich mangels genügender Fundprotokolle leider nicht entscheiden, ob der Sarg ursprünglich freigestanden haben wird, oder ob er von vornherein versenkt war. Tatsächlich fanden manche reich skulptierte Exemplare ihren Platz in Senkgräbern, z. B. bei S. Paul, bei SS. Nereus et Achilleus.

Hand den christlichen Stoff erfaßte. Daß dieser Stoff vom vierten Jahrhundert ab nur zum Teile noch der Katakombenkunst entnommen wurde, haben wir wiederholt betont. Neues brachte die Kunst der Basilika mit ihren zahlreichen historischen Bildern und, da diese Kunst an die Schätze des Ostens anknüpfte, wo es Kirchenschmuck zu einer Zeit gab, da man in Rom noch keinen offiziellen Kultbau haben konnte, kann man nicht ohne weiteres den Einfluß des hellenistischen Orients auf die abendländische Plastik ableugnen. Daß Alexandrien auch hier den Weg gewiesen habe, wie Th. Schreiber und Ainalov annehmen, ist unwahrscheinlich, wohl aber lassen sich Spuren der hellenistisch-christlichen Kunst Kleinasiens an den Sarkophagen Roms, Mailands, Südfrankreichs verfolgen. Hier wird man Strzygowski unter Kautelen beipflichten müssen, welcher den einheitlich hellenistischen Geist der biblischen Sarkophagtypen betont, bei denen weniger das „stark orientalisch durchsetzte Rom" als das „in seinem westlichen Teil und an den Küsten überhaupt so auffallend homogen und konservativ griechische Kleinasien" den Ausschlag gab.[1] Doch ist von dieser Beeinflussung bis zum Nachweis einer entwicklungsgeschichtlichen Abhängigkeit ein großer Schritt.

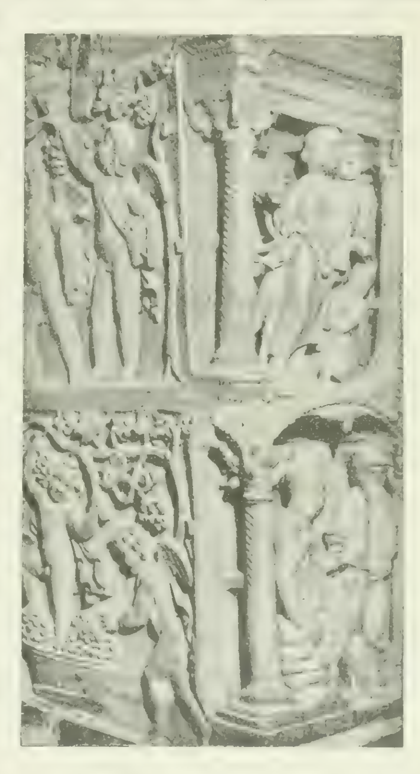


Fig. 189. Detail der linken Seite vom Bassus-sarkophag.

Die abendländische Gruppe ist numerisch am stärksten in Rom vertreten, welches mehr altchristliche Sarkophage überliefert

[1] Strzygowski, Kleinasien 195 ff. und Orient oder Rom 40 ff.

hat als die ganze übrige Welt, nämlich weit über 500 Exemplare und Fragmente. Davon stehen allein in der von Pius IX. im Lateranpalast errichteten Sammlung 270. Diese hohen Zahlen erscheinen doppelt bemerkenswert gegenüber der Tatsache, daß die römische Plastik sich auf eine relativ kurze Periode, nämlich bis zur Katastrophe vom Jahre 410 beschränkt. Welchen Anteil die Katakomben hatten, kann man daraus schließen, daß allein in der Sammlung des Lateran 54 Exemplare – die Fragmente eingeschlossen — aus den Cömeterien stammen, davon 10 aus Prätextat. Die übrigen wurden teils Cömeterien sub divo, teils Grabkirchen entnommen. Reiche Funde ergab namentlich das vatikanische nachkonstantinische Cömeterium, aus dem über dreißig Sarkophage nachgewiesen sind, während beispielsweise bei der alten Paulsbasilika und bei S. Sebastian zusammen kaum die Hälfte ans Licht kam. Nach Rom und Ravenna, welches mit seinen 57 Sarkophagen stilistisch dem Orient zugehört, kommt Arles mit 80 Exemplaren gegenüber rund 300 in Gallien überhaupt. Die Monumente von Arles und der Provence überhaupt stimmen stilistisch ganz mit den römischen überein, doch fehlt es nicht an einer Erweiterung und Ergänzung gewisser Paradigmen, die wohl eigenen Vorlagen, welche via Marseille (viel unmittelbarer als Rom) der Orient vermittelt haben mochte, verdankt werden. Echt orientalisch sind z. B. die von Le Blant nachgewiesenen Jagdmotive mit Ebern und Hirschen usf. Den Einfluß einer breiteren historischen Kunst veraten anderseits einige von demselben Gelehrten hervorgehobene provençalische Eigenheiten, so die Anwesenheit einer Frau beim Opfer Abrahams, Moses und Pharao, das Wachtelwunder, Davids Kampf mit Goliath, die Verurteilung der Bedränger Susannas, Habakuk, der Traum des hl. Joseph, der Kindermord, Ölgarten und Judaskuß, das Grab des Herrn, seine Himmelfahrt, der gefesselte Paulus mit einer Frau (Plautilla) u. a.[1] Den aquitanischen Sarkophagen fehlen dagegen einige sonst beliebte Sujets, wie die traditio clavorum, welche in Gallien öfter als in Rom nachgewiesen ist, der Zug durchs Rote Meer, das Quellwunder, das Martyrium des Paulus. Auch weicht der tektonische Aufbau hier etwas ab, indem sich die Särge häufig von oben nach unten verengen. Je weiter man schließlich nach Norden und Osten geht, desto schmuckloser werden

[1] Le Blant, Sarcophages de la Gaule p. XI.

die Monumente (sofern es sich nicht gerade um Importstücke handelt), da meist nur Sandstein in Frage kam, wie er z. B. in den Cömeterien Triers benutzt wurde. Dies Material, ungeeignet für plastische Feinarbeit, zeigt an der Oberfläche höchstens einfache strigiles. Vom einzigen figurierten Werke Triers, dem S. 335 erwähnten Noesarkophag aus dem Eucharinsfriedhof bemerkt Kraus die stilistische Annäherung an die Igeler Säule und andere Landesdenkmäler.[1] Leider fehlt noch immer eine genügende Zusammenstellung des verhältnismäßig spärlichen Materials, welches Spanien und das römische Nordafrika hinterließen, und das sich inbezug auf Stil und Komposition stark an die römische Praxis anlehnt.

§ 210. Die orientalische Gruppe hatte ihren bedeutendsten vorgeschobenen Posten im abendländischen Ravenna. Hier

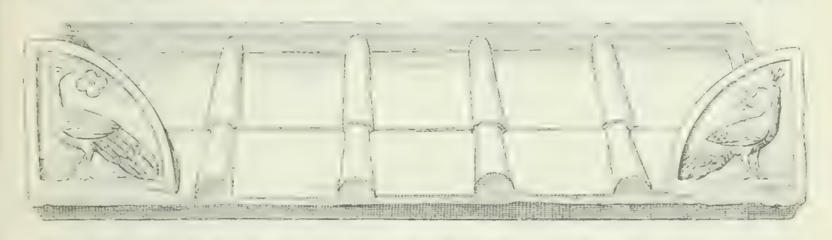


Fig. 190. Sarkophagdeckel in Form des Schindeldaches mit Akroterien (Ravenna).[2]

verknüpft die Tendenz liebevolles Eingehen auf das figurelle Detail mit Wiederaufleben der Symbolik. Dem Gedränge biblischer Sujets, wie es römische Arbeiten des ausgehenden vierten Jahrhunderts und bis zur Katastrophe von 410 charakterisiert, steht in der von ganz anderer Seite befruchteten ravennatischen Kunst die Einzelszene gegenüber, und selbst diese trägt, das Historienbild zunächst ausschaltend, einen symbolisch-mystischen Zug. Es verweisen ferner die eigenartigen dekorativen Motive direkt nach Syrien, dem Ravenna nicht nur Bischöfe und Baumeister, sondern wohl auch Künstler

[1] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 249.

[2] Bewundernswert ist der Transport so schwerer Massen in die unterirdischen Cömeterien Roms, z. B. des noch heute in der sog. Sylvesterkrypta in S. Callisto liegenden Sarkophagdeckels. Er ähnelt dem oben abgebildeten aus Ravenna, nur daß an den Enden der Vertikalwulste Masken sitzen und statt der Pfauen niedliche Hirtenidylle die Vorderakroterien zieren. Der zugehörige Sarkophag hatte nicht ganz die Maße desjenigen mit der Schöpfung aus S. Paul, und dieser wiegt nicht weniger als 25000 römische Pfund!

verdankte, welche auf einheimische Ateliers entschiedenen Einfluß gewannen. Auch konstruktive Details deuten nach dem Osten, namentlich die Behandlung der Sarkophagdeckel, denen mit Vorliebe halbcylindrische (7. Jahrh.) oder Dachform (5.—6. Jahrh.) gegeben wurde. Letztere war zwar in Rom längst importiert, jedoch niemals so vorwiegend in Gebrauch wie hier oder an anderen in direkterem Bezug zum Osten stehenden Orten, als da sind Portogruaro, Salona u. a.

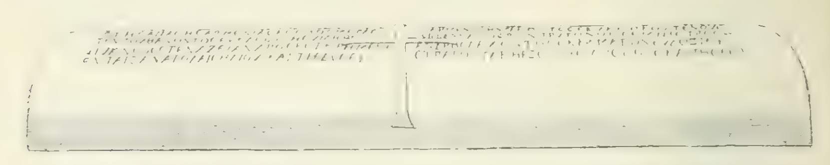


Fig. 151. Halbcylindrischer Deckel vom Grab des Exarchen Isaak VIII. in S. Vitale.[1]

Was nun den bildlichen Teil der ravennatischen Sarkophagskulptur anbelangt, so lassen sich hauptsächlich zwei Kategorien von Monumenten scheiden, solche mit figurellen Einzelszenen auf Vorderfront und Schmalseiten nebst meist symbolisch verziertem Deckel und solche mit vorwiegend oder ausschließlich symbolischer Dekoration. Biblische Symbolbilder — das sei vorbemerkt — kommen nur ganz vereinzelt an den Schmalseiten vor, z. B. auf dem Sarge Isaaks VIII., wo auch die eine Breitseite eine Anbetung der Magier zeigt. Die ravennatische Provenienz eines kleinen Sarkophages mit ausführlicher Komposition von Orans und Hirte im Museum von Ravenna erscheint mir höchst zweifelhaft.[2]

Überraschend oft kehrt auf der Vorderseite figurierter Exemplare die traditio legis oder Christus zwischen den Apostelfürsten, eventuell noch einigen Begleitfiguren wieder, und nirgend tritt die enge Verwandtschaft, ja Identität dieser Bilder mit denen der maiestas domini klarer ans Licht. Hervorzuheben ist, daß der feierlich

[1] Die schönen von Isaaks Gattin Susanna veranlaßten Grabverse sind abgedruckt bei Garr. V 23.

[2] Garr. tav. 371, 2. Eingehende Untersuchung verdiente die Frage nach dem Export fertiger Sarkophage aus den verschiedenen Kunstcentren in andere Gegenden. Einen Anhaltspunkt gewähren die Porphyrarbeiten, welche fertig aus Ägypten bezogen wurden, so die berühmten von Konstantin in S. Costanza und Tor Pignattara aufgestellten Sarkophage seiner Tochter Konstantia und seiner Mutter Helena. Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom 75 ff.

thronende Heiland sich meist an Paulus wendet, sei es, daß dieser, ganz im Gegensatz zu den römischen Denkmälern die Rolle von ihm mit verhüllten Händen entgegennimmt,[1] sei es, daß nach seiner corona die Rechte des Herrn sich ausstreckt.[2] In einigen Fällen fehlt Petrus gänzlich, so auf dem schönen Sarkophag von S. Maria in Porto, auf dem auch Christus ohne Nimbus erscheint und die wenigen Figuren sich wie antike Reliefs von der glatten Grundfläche abheben.[3] Einigemal schließen große Palmbäume ganz nach Art der Mosaiken die Szene rechts und links ab, auch quellen gelegentlich zu Füßen des Heilandes die Paradiesesbäche oder liegen dort — in einem Falle — Löwe und Drache gemäß Ps. 90, 13.[4]

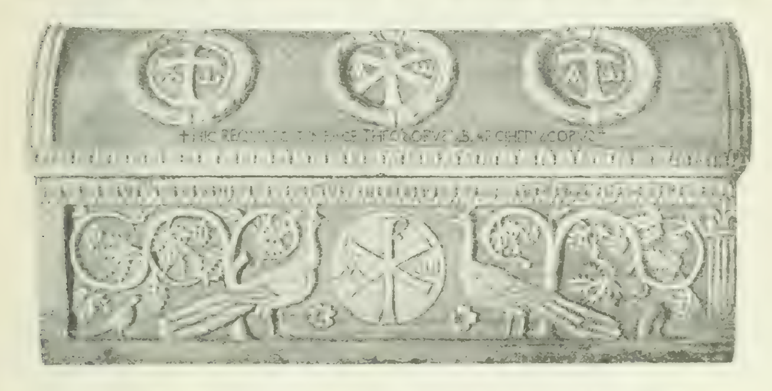


Fig. 192. Sarkophag des Erzbischofs Theodor von Ravenna († 658).[5]

Auch fehlt nicht, und dies scheint mir eine jüngere Entstehungszeit anzudeuten, die Verteilung der ganzen Szene in fünf Interkolumnen, die gewöhnlich im Muschelbogen nach oben abschließen und wobei in jede Nische eine Figur kommt. Dann setzt sich die Komposition an den Schmalseiten fort, wo in je zwei Nischen vier weitere Begleitfiguren stehen.[6] Den letzten Schritt in der Entwicklung

[1] Z. B. Garr. tav. 346, 2. 347, 2. 348, 1 u. 5. [2] 345, 1.

[3] 349, 4. Vgl. V. Schultze, Archäologie 259 Fig. 76. Oder sollte in diesen Fällen Moses gemeint sein, wie wir ihn als Gegenstück zur traditio an Petrus auf der von Baumstark im Oriens christianus 1903, 173 ff. erörterten syrischen Miniatur erblicken?

[4] Garr. tav. 345, 1. 344, 1.

[5] Die Inschrift lautet: + HIC REQVIESCIS IN PACE THEODORVS V(ir). B(eatissimus). ARCIHEPISCOPVS +.

[6] z. B. Garr. tav. 347 u. 348.

scheinen mir dann jene Skulpturen darzustellen, wo Heiland und Apostelfürsten ohne jede verbindende Pose einfach nebeneinander stehen, so wie es der Sarkophag in der Capella del Crocifisso und jenes prächtige Exemplar zeigt, in welchem nun die Reste des heiligen Barbacianus ruhen, beide in der Kathedrale.[1] Den Sarg dieses Heiligen beherrscht aber schon überwiegende Symbolik. Statt

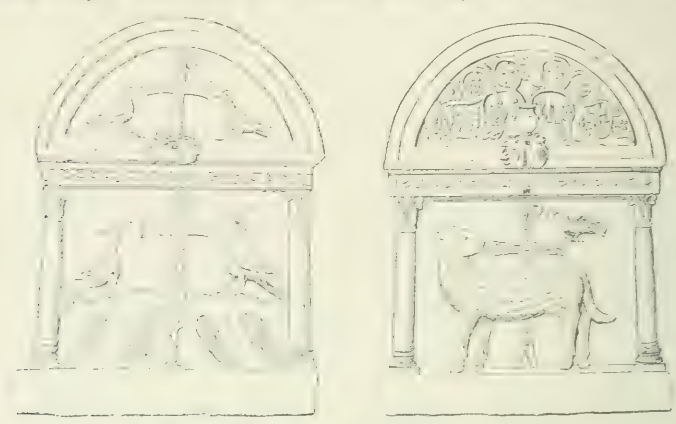


Fig. 193. Schmalseiten eines ravennatischen Sarkophages.

der Palmbäume erscheinen als Abschluß der Vorderfront in der ersten und fünften Nische große Henkelvasen, die Rückseite wird ganz ausgefüllt von zwei Lämmern zu Seiten des Monogramms, in den Interkolumnen der Schmalseiten sieht man jedesmal ein Leuchterpaar, dazwischen ein offenes Kreuz und über diesem wieder das Monogramm. Reich stilisiert sind die seitlichen Lunetten des halbcylindrischen Deckels, einmal ein Gefäß mit Pflanzenmotiv, dann das pflanzenflankierte und von einem Kranz umschlossene Monogramm und darunter ein Hippopotamos![2] Die Oberfläche des Deckels zeigt im Kranze das Monogramm mit den apokalyptischen Buchstaben und rechts und links zwei reiche cruces gemmatae.

[1] Garr. tav. 336, 1 u. 4. 337, 1—3.

[2] Es liegt hier sowohl als bei jenem oft wiederholten Motiv des Kreuzes über dem Löwenkopf (Fig. 193) der Gedanke an das S. 319 besprochene Symbol nahe.

Von den reichen Schätzen sepulkraler altchristlicher Plastik, welche der klassische Boden Griechenlands, vorab die Cömeterien der großen Paulusgemeinden ohne Zweifel aufwiesen, konnte bisher kein einziges irgendwie hervorragendes Bruchstück geborgen werden. Es fehlt auch jede Möglichkeit, festzustellen, wieviel das dalmatinische Littorale von hier empfing, das anderseits eine zwischen Orient und Occident vermittelnde Stellung eingenommen haben wird. Man wird nicht zu viel Gewicht darauf legen dürfen, daß die im Orient — man denke an den Oasenenzyklus — beliebte Szene



Fig. 194. Sarkophag der Asklepia im Museum zu Spalato. (4. Jahrh.)

des Meeresdurchgangs der Israeliten gerade hier, wie in Arles, wohin sie via Marseille gelangte, vorkommt. Dagegen weicht inhaltlich und im Aufbau der berühmte in der kleinen Basilika des hl. Anastasius zu Salona entdeckte Sarkophag der Asklepia jedenfalls stark vom abendländischen Schema ab.[1] Wir haben oben S. 242 in Wort und Bild die zugehörige Grabschrift gegeben. Die an den Folgen einer Geburt gestorbene Matrone Asklepia ist auf der Front des Denkmals links vom Mittelstück des hl. Hirten in großer Figur mit ihrem Neugeborenen dargestellt, umgeben von vierzehn Miniaturfiguren, denen rechts vom Mittelfelde die übrige Nachkommenschaft eines berühmten und verbreiteten Geschlechtes

[1] Zur Literatur vgl. Lukas Jelic, Das Cömeterium von Manastirine zu Salona und der dortige Sarkophag des guten Hirten. RQS 1891, 10 ff.; zur Deutung Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 159 f.

entspricht, welche sich um den Gatten gruppiert, dessen Grabschrift nicht mehr vorliegt. Die Schmalseiten zeigen den Genius mit der Fackel und die Blendtür des Grabes; auf dem wuchtigen Deckel liegen — ein weiteres der profanen Kunst geläufiges Motiv — die Verstorbenen. Das architektonische Gerüst der Vorderwand erinnert an den schönen Sarkophag aus Konia im ottomanischen Museum zu Konstantinopel; auch hier hängt die Architektur nicht zusammen, dem säulengetragenen Spitzdach, welches den Rahmen fürs Mittelstück schafft, entsprechen rechts und links, ohne jede Verbindung, auch hier Rundbogen, und es fehlt auch die Blendtür nicht an der Schmalseite.[1] Dasselbe architektonische Motiv kehrt auch auf dem bisher einzigen Sarkophage mit altchristlichen Darstellungen wieder, den wir aus dem eigentlichen Orient besitzen, und von dem — er ist leider ein Fragment — Fig. 147 eine Teilansicht gibt. Das wertvolle jetzt in Berlin befindliche Exemplar, aus prokonnesischem Marmor, stammt aus der Nähe eines armenischen Klosters in Konstantinopel. Man beachte namentlich das merkwürdige Zwischenglied zwischen Kapitell und Gebälk, nach Strzygowski das ornamentale Rudiment eines verkröpften Architravs.[2]

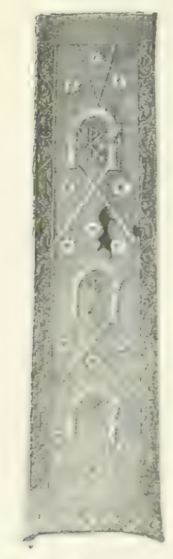


Fig. 195. Deckel eines Bleisarges aus Saida.

Das seltene Exemplar eines Bleisarges aus Saida in Phönizien, zu Cannes aufbewahrt, wurde bereits 1873 von de Rossi publiziert.[3] Es zeigt (Fig. 195) allenthalben unter Arkaden das Monogramm ☧ und darin nach Buchstaben verteilt das Wort *ΙΧΘΥC*. Nur an der linken Sargwand kommt an seine Stelle einmal die Figur eines Mannes im Philosophengewande mit Stab und Rolle, vielleicht ein Bild des Verstorbenen.

[1] Abgebildet bei Strzygowski, Byzant. Denkm. III. Fig. 1 u. 2.
[2] Strzygowski, Orient oder Rom 40 ff. und Kleinasien 196 f.
[3] Bull. 1873, 77 tav. IV f. — Garr. tav. 354, 3—7.

Zweiter Abschnitt.

Die statuarische Plastik.

Wir haben wiederholt altchristliche Bildwerke erwähnt, welche gemäß literarischer Überlieferung an öffentlichen Plätzen oder in Palästen der Reichen zur Aufstellung gelangten, alle freilich aus der Zeit nach dem Kirchenfrieden. In der vorhergehenden Periode der Verfolgungen war die Plastik gegenüber der Malerei in den Hintergrund gedrängt, aus Gründen, die schon dem sepulkralen Relief gegenüber geltend gemacht wurden. Für die statuarische Plastik kam noch die Abneigung gegen all das hinzu, was dem Heiden den Anschein erwecken mochte, „als trügen wir nach Art der Götzendiener unseren Gott im Bilde herum“.[1] Doch sollte die Dürftigkeit des geretteten Materials niemanden zum Schlusse verleiten, diese Abneigung habe unsere christlichen Urväter veranlaßt, das aus ihrem Lebenskreise nach Kräften zu verbannen, was einen der schönsten Züge der Antike ausmachte: die allgemeine Vorliebe für Werke der Skulptur, umsoweniger als nachweisbar gerade statuarische Werke am meisten der Zerstörung ausgesetzt waren.

Zunächst ist nicht ausgeschlossen, daß man heidnische Werke durch entsprechende Veränderung in christliche umwandelte, so gut wie der pagane Sarkophag nach Abmeißeln anstößiger Bilder gelegentlich in christliche Dienste kam.

§ 211. Petrusstatuen. Ein wichtiges Denkmal dieser Umwandlung blieb in der marmornen Petersstatue der alten Peterskirche erhalten, deren Gewandung der bekannten dunklen Erzfigur im heutigen Petersdom, einem Werke des dreizehnten Jahrhunderts aus der Schule Arnolfos di Cambio, zum Vorwurf diente.[2]

[1] Eusebius, Ad Constantiam Augustam (Migne SG. XX, 1548).

[2] Es ist Fr. Wickhoffs Verdienst, die Unwahrscheinlichkeit der schon von Didron beanstandeten und nirgend beglaubigten Entstehung unter Leo dem Großen ins Gebiet der Fabel gewiesen zu haben. Es handelt sich um eine wenig geschickte Imitation der Grottenfigur, „mißverstandene Nachahmung antiker Tracht, während der ganze Habitus des Werkes in seiner Verbindung eigentümlicher Steifheit mit lebensvoller Frische nicht eine alternde, abgebrauchte Formen nur stumpf wiedergebende, sondern auch eine beginnende, mit den Schwierigkeiten noch ringende Kunst verrät“. Vgl. Kraus, Geschichte der altchristl. Kunst I 231. Gegen ihn und Wickhoff, Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, Zeitschrift f. bildende Kunst NF I 1890, 109 ff. plädiert H. Grisar, Analecta Romana I 627—657 an der Hand neuen Vergleichungsmaterials für höheres Alter.

Die Statue befand sich ehedem inter columnas porticus veteris basilicae supra valvas aereas, also an einer hervorragenden Stelle des mittelalterlichen S. Peter. Beim Transport in die Grotten wurden unter Paul V. Kopf, Hände und Schlüssel erneuert, da sie nach dem Berichte des päpstlichen Protonotars Grimaldi durch Alter stark gelitten hatte. Sie war nach Ausweis der Kopie, welche Grimaldi in seinen Translations-Berichten gibt, sowie der noch heute vorhandenen Farbspuren bemalt[1] und wurde genau wie heutzutage die Erzstatue der Oberkirche am Peterstag bekleidet.[2] In den Grotten bekam die auf der Cathedra sitzende Figur, vielleicht ehedem ein Senatorenbild, eine eigenartige Dekoration dadurch, daß man sie auf eine löwenflankierte Basis hob und die beiden auf unserer Figur nicht sichtbaren Stufen, die zu ihr emporführen, ebenso wie den architektonischen Hintergrund Teilen des in feiner Cosmatenarbeit gehaltenen Thrones entnahm, der einst die Statue Benedikts XII. aufnahm. Eine



Fig. 166. Petrusstatue in den vatikanischen Grotten.

10 cm hohe altchristliche Bronzestatuette des Apostelfürsten in den kgl. Museen zu Berlin zeigt ihn ganz im Geiste der Kunst des

[1] Vgl. Swoboda, Zur altchr. Marmorpolychromie RQS 1889, 146 f. und Kaufmann, Die Grotten des Vatikan 21 f. — Die Tunika war grün oder blau, das Pallium rot, Haupthaar und Bart zeigen noch Spuren von braun.

[2] Vgl. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane. Roma 1635, 74. — Man kann wohl annehmen, die Sitte der Bekleidung leite sich gerade aus der Bemalung der antiken Statue her.

fünften Jahrhunderts, die crux monogrammatica in der Linken und mit erhobener Rechten[1], also fast übereinstimmend mit dem Elfenbeinrelief aus der Gegend von Sinope, welches ebenda aufbewahrt wird.[2]

§ 212. Ein zweites bedeutendes Denkmal, die Statue des heiligen Hippolytus, wurde mit weniger Recht von einigen als heidnisches Original angesprochen. Sie kam 1551 nahe der von Prudentius besungenen[3] und seit 1882 aufgedeckten Krypta des ehemaligen Schismatikers und späteren Glaubenszeugen ans Licht und erweckte doppeltes Interesse, weil an den Seiten der Cathedra nicht nur der Osterkanon Hippolyts, sondern auch ein Verzeichnis seiner früher nur teilweise bekannten Schriften eingraviert war. Dem Künstler schwebte, das läßt sich trotz der starken Ergänzung namentlich der oberen Partien erkennen, die Figur eines Rhetors oder Philosophen vor, und es ist sehr wohl möglich, daß Schüler und Verehrer dem bedeutenden Zeitgenossen in dieser Form einen Tribut zollten. „Wir können uns es sehr wohl erklären", sagt Döllinger, „wie die begeisterte Anhänglichkeit an einen Mann, der nicht nur ein verehrter Lehrer und kirchlicher Autor, sondern auch ein von der Gegenseite scharf getadeltes



Fig. 197. Statue des hl. Hippolyt.

[1] Katalog der kunstwissensch. Museen. Bildwerke der christlichen Epoche. Berlin 1888 n. 1.

[2] Strzygowski, Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berliner Museum. Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1901, 1 ff.

[3] Siehe S. 434 Note 5.

und mitunter wohl bitter geschmähtes Parteihaupt war, etwa nach seiner Verbannung nach Sardinien, ihm dieses Monument errichtete", und er bemerkt mit vollem Recht, daß, Petrus ausgenommen, keinem katholischen Bischofe der ältesten Zeit eine gleiche Huldigung widerfuhr.[1] Die Statue, schon von Winckelmann als ältestes statuarisches Werk der christlichen Zeit bezeichnet, kam bald nach ihrer Auffindung und Restauration in den Vatikan, später in das Lateranensische Museum. Sie ist in feinkörnigem griechischen Marmor gearbeitet. Das rechte Bein ragt gerade wie bei der Petersfigur über die Basis hinaus. Hippolytus ist in ein breites, faltiges Pallium gehüllt, unter dem er ein enganliegendes langes Unterkleid trägt. Die Einzelheiten der Gewandung erscheinen nicht gerade fein bearbeitet, „namentlich die Ausgänge sind derb und gleichmäßig, aber die Gesamtausführung, wie die ganze Anordnung entbehrt nicht eines großen Zuges, und wie in der Komposition die Statue den ähnlichen heidnischen Werken der Kaiserzeit ganz nahe steht, so läßt auch die technische Ausarbeitung noch einen ganz in guter Schulung stehenden Künstler erkennen".[2] Und nicht nur der Stil verweist in eine frühe Zeit, etwa die von Alexander Severus, auch die Wiedergabe des von 222—334 laufenden hippolytschen cyclus paschalis ist nur auf einem Denkmal des dritten oder beginnenden vierten Jahrhunderts denkbar, da diesem Osterkanon infolge seiner Fehlerhaftigkeit kein langes Leben beschieden war. Damit fällt natürlich auch jeder Gedanke an eine etwaige nachträgliche Anbringung der Inschriften.[3]

[1] Döllinger, Hippolytus und Kallistus oder die römische Kirche in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Regensburg 1853, 25.

[2] Ficker, Bildwerke des Lateran n. 223 S. 168. Ebenda S. 167 u. 174 f. alle wünschenswerte Literatur. Vgl. auch Kraus RE I 659 ff.

[3] Auch die griechische Sprache der Inschriften legt die Zeit vor Konstantin nahe. Als Probe geben wir hier das Verzeichnis seiner Werke, welches die linke Hälfte der linken Seite in 26 Zeilen einnimmt. Es sind: [Πρὸς τοὺς Ἰουδα]ίους [Περὶ τῆς κοσμογο]νίας [Εἰς τοὺς ψ]αλμούς [Εἰς τὴν ἐγ]γαστρίμυθον [Τὰ ὑπὲρ τοῦ κατὰ Ἰωάν]νην εὐαγγελίου καὶ ἀποκαλύψεως | Περὶ χαρισμάτων | Ἀποστολικὴ παράδοσις Χρονικῶν | Πρὸς Ἕλληνας Καὶ πρὸς Πλ[άτ]ωνα | ἢ καὶ περὶ τοῦ παντός | Προτρεπτικὸς πρὸς Σεβήρειναν | Ἀπόδειξις χρόνων τοῦ πάσχα Καὶ τὰ ἐν τῷ πίνακι Ὠ[ι]δαὶ [ε]ἰς πάσας τὰς γραφάς Περὶ θεοῦ καὶ σαρκὸς ἀναστάσεως περὶ τἀγαθοῦ καὶ πόθεν τὸ κακόν.

§ 213. Bezeichnenderweise stellt die älteste und schönste Statue des Urchristentums ein in der Malerei und Plastik gleich beliebtes Sujet vor, den jugendlichen Gotthirten. Unsere Abbildung zeigt diese wundervolle Figur, ein überaus anmutiges, dem Leben nachempfundenes Werk, vielleicht ein wenig unklar in Einzelheiten, z. B. was die Gewandfaltung unter der Brust anbelangt, aber von unmittelbarer Wirkung und an die besten heidnischen Arbeiten des zweiten und dritten Jahrhunderts erinnernd. Der heilige Hirte trägt gegürtete Exomis und an einem auf der rechten Schulter ruhenden langen Riemen die Hirtentasche aus Fell. Sein langlockiges Köpfchen zeigt, leicht nach links gewendet, echten Antinoustypus, der Blick ist etwas nach oben gerichtet. Auch die Haltung der Arme und des Lammes ist, da im oberen Teile fast keine Beschädigungen vorlagen, mit voller Sicherheit ergänzt, und es bleibt nur zu bedauern, daß sich die Provenienz der nicht ganz meterhohen Statue aus feinkörnigem griechischen Marmor nicht mehr feststellen läßt. Sie wurde am Anfang des verflossenen Jahrhunderts für den Vatikan erworben und kam später ins Museum des Lateran.[1] Von ungleich roherer Arbeit zeugt eine andere Statuette derselben Sammlung, 82 cm hoch und aus ähnlichem Marmor. Auch hier wurde der untere Teil modern ergänzt. Das Charakteristische an diesem in den Katakomben gefundenen Werke ist, daß der en face skulptierte Hirte in der Linken den Stab trägt.[2] Diese Auffassung stimmt überein mit drei griechischen Werken zu Sparta, Athen und Konstantinopel,[3] und auch in Spanien fanden sich Repliken,[4] alles plumpe Arbeiten des vierten und fünften Jahrhunderts, denen als besseres Exemplar dieser Kategorie nur eine 1888 neben der Porta S. Paolo in Rom gefundene Statuette zur Seite tritt.[5] Eine etwa einen halben Meter hohe



Fig. 198. Statue des Gotthirten. (Anfang des 3. Jahrh.)

[1] Ficker a. a. O. n. 103. [2] Ebenda n. 105. [3] Abbildung RQS 1890 Taf. V. RQS 1890, 98 ff. Taf. IV. [4] Ficker S. 38 f.

[5] B. C. 1887, 126 ff. Tav. XI. — De Rossi denkt an eine Replik der von Konstantin in Byzanz errichteten Bronzestatue des Gotthirten.

bis zu den Knieen erhaltene Figur des bärtigen Hirten kam bei den Ausgrabungen in der Unterkirche von S. Clemente ans Licht;[1] ob die kleine Statuette eines Hirten mit dem Hunde im Museo Kircheriano dem christlichen Kreise angehört, erscheint mir zweifelhaft. Das bisher einzigartige Bildnis des Hirten in Form einer kleinen Herme zeigt Fig. 199, nämlich einen im Mausoleum der Helena (Tor Pignattara) vermauerten Pilaster, der ehedem in einer Sepulkralbasilika über dem Terrain der Petrus- und Marcellinuskatakombe als Teil einer Balustrade (transenna, lorica) gedient haben wird, ähnlich den von Cassiodor sogenannten hermulae.[2] Armellini, welcher das interessante kleine Denkmal zuerst bekannt machte, hält die Herme für den Teil eines Grabdenkmals.[3]



Fig. 199. Oberer Teil einer kleinen Herme des 4. Jahrh.

§ 214. Pantokrator. Mit großer Reserve wird man diesen Monumenten ein weiteres anreihen dürfen, nämlich die Kolossalstatue eines Thronenden im Museum von Kairo. Das gewaltige Werk, dessen Höhe von etwas über drei Meter (ohne Kopf) kein anderes Porphyrbild erreicht, wurde 1870 zu Alexandrien an einer Stelle entdeckt, wo noch zur Zeit der französischen Expedition drei Porphyrsäulen standen, und erinnert an den byzantinischen Pantokrator, aber ohne Bart, wie wir ihn auf der Berliner Pyxis sehen. Man hat darin auch ein Kaiserbildnis sehen wollen (Diokletian), jedenfalls wird der Gedanke an eine Christusstatue im Typus des Pantokrator nicht abzuweisen sein, sobald einmal weitere Parallelen für das vierte Jahrhundert, welches Strzygowski vorschlägt, der zuerst auf dieses namentlich auch für die Geschichte des Gewandes wichtige Denkmal aufmerksam machte,[4] gefunden werden. Die Auffindung des Kopfes würde natürlich am ehesten alle Schwierigkeit heben.

[1] Bull. 1870, 120. [2] Cassiodorus, Variarum III 51. — Ein Fresko mit solchen hermulae sah offenbar Seroux d'Agincourt in einem Arcosol von S. Ciriaca. Vgl. Bull. 1876, 147. [3] NB 1895, 13 f. [4] Strzygowski, Die christlichen Denkmäler Ägyptens. RQS 1898, 3–5 u. Koptische Kunst 3–6 (n. 7256).

Die Technik ist unantik und zeigt flache, wenig energische Behandlung, doch ist die Sprödigkeit des Materials in Betracht zu ziehen. Strzygowski hatte den Eindruck, als sei die Statue bei ihrer Zerstörung mit großer Heftigkeit nach vorn zu umgestürzt worden. Wir lassen hier seine Beschreibung (Katalog n. 7256) folgen: Auf einer nicht ganz rechtwinkligen Basis steht ein Thron mit Lehne. Die vier Pfosten haben rechteckigen Querschnitt und sind wie die verbindenden Leisten des Sitzes mit Ornamentstreifen geschmückt, in denen das Quadrat oder Rechteck, die Raute und der Kreis, bezw. das Oval in wechselnden Folgen seitlich in zwei, vorn in einem Streifen geordnet sind. Die Gestalt sitzt mit leicht nach links gewandtem Unterkörper, den Oberkörper in strenger Vorderansicht, auf einem Polster, das flachgedrückt in dem ausgehöhlt zu denkenden Sitze liegt. Sie ist ganz in weite, faltige Gewänder gehüllt, deren Anordnung nur schwer zu durchdringen ist. Es scheint, daß man drei Stücke zu scheiden hat: Das Untergewand, das nur vorn auf der Brust hervortritt, wo es seitlich links von dem Mantel, rechts von einer Schärpe überdeckt wird. Die Schärpe bildet das oberste Gewandstück; man sieht ihre Enden, beide mit Quasten, links und rechts vom linken Bein herabhängen. Gehen wir aus von dem Ende rechts vom Fuße, das tief über die Vorderwand des Thrones selbst neben dem Pfosten herabhängt, so ist sicher, daß dieses Ende zusammengebauscht über den linken Oberschenkel und den Leib nach der rechten Hüfte geht, also den unteren jener quer über den Torso laufenden Gewandwülste bildet, die beide unter der rechten Achselhöhle in einem Steinstücke zusammenliefen, das so herausgerissen ist, als wäre es künstlich eingesetzt gewesen. Wahrscheinlich breitete sich die von unten kommende Schärpe über den Rücken aus. Sie liegt mit einem runden Zipfel auf der rechten Schulter auf, mit dem andern Ende aber läuft sie über die linke herab nach vorn, ist hier aufgenommen und hinter den zweiten, oberen, zum mittleren Kleidungsstück, dem eigentlichen Mantel gehörigen Wulst gesteckt. Ihr Ende ist über den linken Vorderarm geworfen und endlich deutlich quer über den linken Oberschenkel nach vorn gezogen, wo sie mitten vor dem Schoße mit der Quaste endet. Es ist also ein richtiger, schärpenartiger Umwurf, mit dem wir es hier zu tun haben. Von ihm ist zu scheiden der Mantel, das zwischen Schärpe und Untergewand liegende Gewandstück, dessen Hauptpartien den eigentlichen faltenreichen Schoß bilden, den der untere Wulst, die Schärpe, oben abschließt und worauf das eine Schärpenende aufliegt. Anfang und Ende dieses Mantels sind ebensowenig mit Sicherheit zu bestimmen, wie sein Verlauf überhaupt. Vielleicht bildet er auch mit der Schärpe zusammen ein Stück. Er umhüllt eigentlich den ganzen Unterkörper, ist unter der Schärpe auf der rechten Hüfte empor nach der rechten Schulter gezogen — grenzt also auf der Brust das Untergewand links ab(?) — ist dann über oder unter der linken Schulter zusammengerafft und läuft quer über die Brust als oberer Wulst nach links unten, wo er deutlich unter dem rechten ausgebrochenen Arme verschwindet und dort irgendwo mit dem einen Ende festgemacht ist. Das andere Ende muß unter dem linken Arm, auf dem Rücken und unter der sich dort ausbreitenden Schärpe gesucht werden. — Der linke Oberarm der Gestalt liegt lotrecht am Leibe an, erst der Unterarm war etwas schräg nach abwärts vorgestreckt. Der rechte Oberarm dagegen geht gleich nach vorn, dürfte also mehr bewegt gewesen sein. Der sehnige Hals (ca. 0^{m}300 Durchmesser) tritt nackt aus dem Chiton hervor, der Adamsapfel ist deutlich angedeutet: an dem kurzen noch erhaltenen Ansatz

nirgend eine Spur des Haares. Der Kopf war offenbar gerade, in Vorderansicht aufgerichtet. Die Füße tragen ca. 0m030 dicke Sandalen, die an der Ferse dreieckig geschnittene Rückleder haben. Am linken Fuße sind noch Reste der Riemenverschnürung und die vorn geknoteten gewellten Bänder erhalten. Darüber fällt unter den Gewändern je ein breites Band mit unten rundem Abschluß nach jeder Seite.

Dritter Abschnitt.

Holz-, Elfenbein- und Metallskulpturen.

Materialien bei Garr. VI und Hans Gräven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England. Rom 1898. Serie II. Aus Sammlungen in Italien. Rom 1900.[1] — V. Schultze, Archäologie 267—284. — Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg und Leipzig 1896. — J. Westwood, A description of the ivories ancient and mediaevel in the South Kensington Museum; with a account of the Continental collections. London 1876 und Cust, The ivory workers of the middle age. London 1902.

Unerreichtes an Pracht wie Kostbarkeit des Materials leistete in der Antike neben der Edelmetallbildnerei die Schnitzkunst, speziell die Elfenbeinskulptur. Es sei nur an die Kypseloslade, den amykläischen Thron, die chryso-elephantinen Werke in den Tempeln zu Argos, Elis, Athen, Olympia erinnert. In Syrakus waren die Thore des Palasttempels mit Gold und Elfenbein belegt, in Rom trug man dem triumphierenden Germanicus sein Elfenbeinbildnis voraus. Die wenigen erhaltenen Werke antiker und altchristlicher Schnitzerei vermitteln wenigstens in schwachen Umrissen ein Bild jener Kunstübung und besitzen namentlich in ikonographischer Beziehung höchsten Wert. Freilich fehlt noch eine klare Übersicht; das Material ist zwar teilweise gesichtet, die chronologische Fixierung, für welche in der christlichen Epoche namentlich die Konsulardiptychen Anhaltspunkte gaben, macht Fortschritte, aber noch ein

[1] Es liegen bislang 151 Blätter in 8° und 12° vor mit zwei sehr knappen Textheftchen, welche auch über sonstige verkäufliche Photographien (der Museumsverwaltungen usf.) orientieren. Der Sammlung entspricht eine weitere für die profanen Denkmäler, „Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen", Serie I Rom 1902 (80 Nummern) vom gleichen Herausgeber. — Der Preis jeder Serie beträgt 36 Mark; Detailaufnahmen, welche nicht in die Serie aufgenommen werden konnten, liefert der Herausgeber, jetzt Direktor des Provinzialmuseums in Trier, das Blatt zu 0,50 Mark.

weiter Weg ist zu gehen und viel Einzelarbeit zu verrichten, bis es einmal gelingen wird, „scharfumrissene und entschieden charakterisierte Schulen" festzustellen. Einen großen Fortschritt bedeutet immerhin die zunehmende Erkenntnis, daß gerade auf diesem Gebiete Rom der empfangende, nicht der spendende Teil war, und es ist bezeichnend, daß kaum für ein einziges Elfenbeinwerk — vielleicht für die Diptychontafel mit den Frauen am Grabe in der Sammlung des Principe Trivulzi — mit Sicherheit sich römischer Ursprung behaupten läßt.[1] Und das von Rom Gesagte möchte im großen seine Geltung für das ganze Abendland behalten. Denn die Elfenbeinschnitzerei war ein spezifisch orientalisches Handwerk, und wenn sich an gewissen Plätzen, z. B. in Monza unter der Herrschaft der Königin Theodolinde oder in Ravenna unter der Ägide seiner Kirchenfürsten Schnitzwerke in größerer Zahl sammelten, so berechtigt das keineswegs, mit Stuhlfauth und anderen an eine monzeser oder ravennatische „Schule" zu denken, es drängen vielmehr bestimmte Gründe dazu, die orientalische Quelle auch hier zu erkennen.[2]

Was die Schnitztechnik anbelangt, so war sie die allgemein übliche. Eine ägyptische Spezialität waren die unmittelbar in die halbrunde Oberfläche des halben Elfenbeinzahnes geschnittenen Reliefs, wofür die sechs Stücke am Ambo des Aachener Domes als nächstliegende Beispiele genannt seien.[3] Die Härte und Dauerhaftigkeit der Masse, verbunden mit der Möglichkeit, sie zu erweichen,

[1] Garr. tav. 449, 2. Vgl. Gräven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1897, 72 ff. Bemerkenswert ist, daß das feine Ornament sowohl wie die bildgeschnitzte Grabestür in Einzelheiten an das Sabinaportal erinnern.

[2] Für Ravenna genügt der Hinweis auf die übrige orientalische Kunstrichtung dieser Stadt und seine syrischen Bischöfe. Was Monza anbelangt, so nennt es Gräven eine Laune des Schicksals, „daß uns gerade in Monza jene orientalischen Erzeugnisse aufbewahrt sind; sie müssen, wenn wirklich Gregor der Geber war, zu seiner Zeit im Occident verbreitet und geschätzt gewesen sein. Dann aber wäre es höchst merkwürdig, wenn man nur in Monza darauf verfallen wäre, sie nachzuahmen. Nun ist eine Pyxis, welche dieser Gruppe von Skulpturen angehört, in Karthago ausgegraben worden (Bull. 1891, Taf. IV u. V), eine Diptychontafel ist nach Angabe der Besitzer auf dem Markt in Kaian gekauft (Strzygowski, Byzant. Denkm. I. 43). Drängt das nicht zu der Vermutung, daß diese beiden Werke und die ihnen verwandten aus Afrika und dem Orient stammen?"

[3] Diese koptisch-hellenistischen Werke sind ein sprechender Beleg für die Wanderung des fertig bearbeiteten Elfenbeins. Siehe Strzygowski, Der Dom zu Aachen 5—15.

zu polieren und polychromieren, machten die großen Stoßzähne des Elefanten zu einem geradezu idealen Arbeitsmaterial. Man verwandte aber auch, namentlich in spätägyptischer Zeit, sehr häufig die Röhrenknochen größerer Tiere, wie Pferd, Ochs und Kamel. Eine andere Spezialität Ägyptens waren Beintäfelchen mit eingeritzter farbiger, meist schwarzer und roter Füllung. Strzygowski erbrachte den Nachweis, daß man noch im 10. Jahrhundert die großen Türen im syrischen Natronkloster in einer derartigen Technik ausstattete,[1] und sein Katalog der Kairiner koptischen Sammlung bringt eine Reihe interessanter Belege für die Beliebtheit dieser Technik in den ersten Jahrhunderten des Christentums.[2]

§ 215. In den Cypressenholzreliefs von S. Sabina in Rom besitzen wir das umfangreichste altchristliche Schnitzwerk, das jetzt allgemein der Gründungszeit der Basilika, deren Haupttür es ziert, also dem fünften Jahrhundert, zugeschrieben wird. Wir verdanken die erste genügende Publikation dieses kostbaren, ehedem aus 28 Reliefplatten zusammengesetzten Denkmals einem deutschen Gelehrten, Johannes Wiegand.[3] Vom ursprünglichen Bestand blieben nurmehr 8 größere und 10 kleinere Reliefs erhalten, denn mancher Sturm erschütterte das eigenartige Denkmal, zuletzt die Revolution von 1848 und die Pulverexplosion von 1891; doch fällt die Zerstörung einer Reihe von Bildtafeln sowie die Umsetzung weiterer von ihrer ursprünglichen an andere Stellen in eine weit zurückliegende Epoche. Am meisten überraschen die Ornamente der bildlosen Innenseite, die Wiegand mit Recht als „einzig in der altchristlichen Kunst" bezeichnet, geometrische und Pflanzenmotive in Kerbschnitt, welche ziemlich außerhalb des bekannten Kunstkreises stehen. Sie nehmen, genau wie die von ihnen getrennten Bildreliefs der Eingangsseite, nicht mehr alle ihre ursprüngliche Stelle ein. Auch fehlt ihnen die schöne Umrahmung mit Traubenranken und Perlschnur, welche hier die Bilder einfaßt. Letztere sind heute nach folgendem Schema in die 5,41 m hohe und 3,22 m breite Flügeltür eingelassen, welche in einem Steinrahmen von hervorragend klassischem Gepräge ruht:

[1] Oriens christianus I 363 ff.

[2] Strzygowski, Koptische Kunst 171 ff.

[3] J. Wiegand, Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom. Trier 1900.

1. Kreuzigung. (Fig. 143.)	6. Die Frauen am Grabe.	10. Huldigung der Magier.	14. Christus und die Emmausjünger.
2. Heilung des Blindgeborenen.*	7. Moses im Gespräch mit Gott. Wachtelspeise. Manna. Quellwunder.	11. Himmelfahrt Christi.*	15. Coronatio einer Seligen.* (Sabina?)
3. Christi Erscheinung im Cönakulum.*	8. Christus erscheint den Frauen.	12. Verleugnung Petri.	16. Habakuk.
4. Empfang des Gesetzes. Brennender Dornbusch. Berufung Mosis.	9. Historische Szene.	13. Durchzug durchs Rote Meer. Schlangenwunder.	17. Eliä Himmelfahrt.
5. Christus vor Pilatus.	c.	f.	18. Christus vor Kaiphas.
a.	d.	g.	i.
b.	e.	h.	k.

Die ursprüngliche Einordnung läßt sich nicht mehr feststellen, da Nachrichten aus älterer Zeit ebensowohl fehlen wie analoge Monumente. Denn spätere Werke, z. B. die Bernwardstüren am

Hildesheimer Dome, diejenigen zu Spalato, lehnen nur in Äußerlichkeiten sich an unser Monument an.[1] Auch kann kaum von einem beabsichtigten Parallelismus der Szenenfolge beider Testamente hier die Rede sein, höchstens waren ganz im allgemeinen die typologischen Beziehungen der beiden Testamente angedeutet, wie sie beispielsweise Prudentius im Dittochäum belegt.[2] Auffallend ist die starke Vertretung des Neuen Testaments sowie die Zugabe zweier offenbar mit der Geschichte von S. Sabina zusammenhängenden Szenen, nämlich n. 9 und 15.[3] Auch bleibt zu bedenken, daß die Arbeit nicht aus einer Hand hervorging,

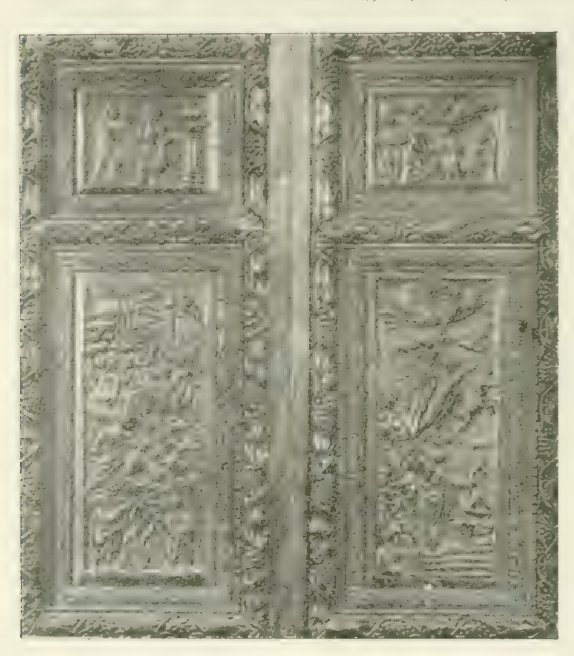


Fig. 200. Vier Reliefs (n. 12. 13. 16. 17) der Sabinatür mit Umrahmung.

[1] A. Bertram, Die Türen von S. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardstüren zu Hildesheim. Freiburg-Schw. 1892. Ehrhard, Die S. Sabinatür und ihre Nachbildungen in Hildesheim und Spalato. Ephemeris Spalat. 1894, 9 ff.

[2] Siehe oben S. 454 f.

[3] Für die neunte Szene fehlt eine deckende Erklärung. Ich halte sie für ein historisches Motiv aus der Geschichte der Basilika, V. Schultze, Archäologie 283 unter vielen andern denkt an den aus dem Tempel zum Volke heraustretenden stumm gewordenen Zacharias, H. Grisar, dem Wiegand, allerdings sehr reserviert, beipflichtet, an eine Verherrlichung des christlich-römischen Kaisertums. Vgl. Geschichte Roms und der Päpste I 257. Viel weniger Schwierigkeiten scheint mir Bild 15 zu bereiten, in dem Schultze a. a. O. das Weib und die beiden Zeugen nach der Apokalypse Joh. 11, 1 ff. und 12, 1 ff. erblickt, Wiegand die Kirche. Ob nicht vielmehr an die coronatio der heiligen Sabina durch die Apostelfürsten zu denken ist mit dem Heiland in seiner maiestas im oberen Felde, darunter die krönenden Heiligen? Wichtig für diese These wäre das in den Kranz gelegte umgekehrte Kreuz,

daß vielmehr bestimmt drei stilistisch voneinander verschiedene Gruppen zu unterscheiden sind. Nach Wiegand (a. a. O. 97) schließt die erste dieser Gruppen sämtliche kleinen Tafeln, ausgenommen n. 16, ein sowie von den großen n. 11. In ihrer Konzeption an die Sarkophagkunst anlehnend, sind sie „die unvollkommensten und rohesten in der Ausführung, unter sich aber merkwürdig ähnlich. Die runden Köpfe, perlförmigen, hellen Augen, die schwere unbeholfene Teilung der Gewänder und Gliedmaßen, die oft nicht einmal unterscheiden läßt, was Hand und was Gewand ist, die platten, oft in der Luft hängenden Füße, die problematische, schwerfällige Architektur sind allen gemeinsam und charakteristisch." Dagegen zeichnet sich eine zweite Gruppe, n. 2. 4. 7. 9 und 13 umfassend, durch sorgfältige Details namentlich auch der Architekturen und gute Proportion aus. Die Behandlung und Gliederung der Szenen erinnert namentlich in 4, 7 und 13 an die Gruppenteilung der Diptychen. Die übrigen Platten haben den Vorzug schön abgerundeter Komposition, vernachlässigen aber wieder mehr das Detail, alle ohne Ausnahme aber zeichnet das Bestreben aus, „selbst den rohesten Köpfen den dem Ereignis entsprechenden Ausdruck" zu geben. Was schließlich den Kunstkreis angeht, in den diese Reliefs zu versetzen sind, so liegt offenbar eine Mischung von Einflüssen vor, bei denen das Abendland aber gegenüber dem Osten überwiegt.[1]

§ 216. Unter den Holzskulpturen von Bawit, welche Ende 1898 in das Museum von Kairo kamen, befinden sich zwei dem fünften Jahrhundert zugeschriebene Heiligenfiguren, nämlich Konsolen aus dunklem, langfaserigem Holz mit dem Nischenbild eines bärtigen Heiligen.[2] Die größere der beiden Konsolen mißt 1,14 m Länge bei 14 cm Dicke und 15 cm Breite. Am oberen Ende sieht man auf viereckigem Grunde eine kranzumrahmte offene crux immissa, wie sie auch einige Stelen von Armant zeigen. Die tabernakelartige Nische darunter wird architektonisch umrahmt von zwei frei heraus-

dessen Vertikalhaste eine starke nach dem Heiland weisende Verlängerung zeigt, vielleicht um ihn als den Spender der Krone anzudeuten. — Die übrigen in unserm Schema mit einem * bezeichneten Szenen werden von V. Schultze, Archäologie 283 u. a. abweichend gedeutet als Christus mit dem Hauptmann von Kapharnaum (n. 3), Gebetskampf in Gethsemane (11), Verklärung Christi (14).

[1] Vgl. insbesondere Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Türen von S. Sabina in Rom. Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1893, 65 ff.

[2] Strzygowski, Koptische Kunst n. 8775. 8776.

gearbeiteten Säulen, welche einen einfachen Rundbogen tragen, an dessen Enden Akroterien angebracht sind. Der Heilige, in Chiton und Pallium gekleidet, steht in Vorderansicht mit frei erhobener Rechten und in der Linken ein sehr großes Buch. Da bei der kleineren Konsole der ganze obere Teil der Figur abgesplittert ist, läßt sich nicht mehr sagen, ob diese in allen Details mit der anderen übereinstimmt, doch ist der Typus auch sonst in der Umgebung des alten Apolloklosters nachgewiesen, nämlich auf Steinpilastern, die sich jetzt im Louvre befinden[1] und deren Heiligentypus den Evangelisten der Maximianskathedra entspricht.[2] Neben diesen Figuren kamen in der uns auch durch ihre Mausoleen und Fresken bekannt gewordenen Klosterstadt schön ornamentierte Konsolen mit Rankenakanthus, Netzwerk sowie ein Türsturz ans Licht, welcher Rosettenornament und eine Art Baldachin in Hochrelief trägt und dazwischen koptische Anrufungen des heiligen Apollo usf.[3]

§ 217. **Kathedren.** Wie die Insignie der curulischen Magistrate, die sella curulis, aus kostbarem Material, Elfenbein, Metall oder Marmor bestand, so zeichnete die bischöfliche Kathedra zuweilen besonderer Schmuck aus. Zwei interessante Proben davon sind einigermaßen vollständig erhalten geblieben, der Stuhl Petri in Rom und der Thron des Bischofs Maximian zu Ravenna (Fig. 60), ersterer wohl eine heidnische dem Apostelfürsten verehrte Arbeit, letzterer ein Prachtexemplar christlicher Elfenbeinschnitzerei. Die Kathedra Petri wurde ursprünglich im vatikanischen Baptisterium aufbewahrt[4] und erst 1867 etwas eingehender bekannt.[5]

[1] Clédat, Bulletin de l'Institut franç. d'arch. orient. I 20 f. [2] Strzygowski a. a. O. 122. [3] a. a. O. n. 8777 8781. — Der christliche Charakter einer kleinen Holzskulptur aus Eschmuneïn in Oberägypten, welche Strzygowski, Orient oder Rom Tafel III publiziert, erscheint mir höchst zweifelhaft. Die halbrunde Vorderseite zeigt fast frei herausgearbeitet unten Krieger, die sich zu Fuß und zu Pferd um halbrund aufsteigende Mauern gruppieren, in deren Mitte zwischen Türmen sich ein Rundtor öffnet, oben auf der Mauer sieht man Soldaten. Darüber wächst ein Fels mit weiterem Bauwerk und fünf Personen hervor, von denen zwei in einem Rundbogen stehen, drei dem Felsen zu entspringen scheinen. Einer der Soldaten zur äußersten Linken der Zitadelle trägt ein Feldzeichen, und zwar, wie es scheint, ein christliches labarum. Die Technik der Reiterfiguren erinnert an die Reliefs vom Helenasarkophag im Vatikan.

[4] Der älteste Beleg für diese Position ist die Stelle bei Ennodius: ecce nunc ad gestatoriam sellam apostolicae confessionis uda mittunt limina candidatos (= neophytos); zahlreiche weitere historische Belege bei Kraus, RS 571 ff.

[5] Bull. 1867, 33 f.

denn in diesem Jahre ließ Pius IX. die kostbare Reliquie dem Berninischen Bronzestuhl über dem Tribunaaltar entnehmen und in S. Peter ausstellen. Unzweifelhaft ursprünglich ist nur noch das eichene Rahmenwerk mit den vier eisernen Tragringen an den massiven Stempeln. Auch einige der Elfenbeinplättchen, welche in drei Reihen zu je sechs die untere Vorderwand bedecken, sind wohl noch dem ersten Jahrhundert angehörig. Sie stellen zwar die Arbeiten des Herkules dar, aber es ist sehr wohl möglich, daß ein so indifferentes Motiv zu einer Zeit von Christen gelitten wurde, wo spezifisch christlicher Schmuck einfach ausgeschlossen war. Die Montage dieser feinen Elfenbeingravüren mit Goldeinlage war ursprünglich eine andere, als man es heute sieht, und die Akazienholzeinlagen, auf denen sie ruhen, gehen ebenso wie die übrigen Elfenbeinzierate (Tier- und Jagdmotive) auf eine durchgreifende Restauration, vielleicht unter Karl dem Großen vollzogen,[1] zurück; einige Stücke sind verkehrt eingesetzt.

Ein Prachtdenkmal christlicher und zwar allem Anschein nach antiochenischer Kunst bewundern wir in der in der Domsakristei zu Ravenna aufbewahrten Kathedra des Maximianus († 556).[2] Auch hier besteht das Gerüst des mehr sesselartigen Thrones aus Holz. Von wunderbarer Feinheit sind die breiten Umrahmungsstreifen der Bildplatten sowie die schmäleren Ornamente am oberen Saume und an den Stempeln, üppige Weinrankenmotive, belebt von Löwen, Hirschen, Pfauen usf. Im Rahmen dieser echt antiken Dekoration erblickt man an der unteren Stirnseite die Bilder der vier Evangelisten zu Seiten des hl. Johannes des Täufers,[3] leicht schreitende hoheitsvolle Gestalten, jede in einer

[1] Die Figur eines Kaisers in der Mitte des Tympanons der Rücklehne möchte de Rossi für Karl oder einen seiner Nachfolger in Anspruch nehmen. Der gekrönte Herrscher trägt Zepter und Kugel und zeigt deutlich den Schnurrbart. Vgl. auch Garr. VI 11 ff., welcher den Stuhl zuerst untersuchte, aber leider tav. 12 keine Abbildung des Kaisers bringen konnte, da die Reliquie sehr hoch stand und sehr schwer in den Details zu studieren war.

[2] Für das Denkmal und die Einzelszenen vgl. Garr. tav. 415—422 und Phot. Ricci 162 ff. sowie zur Literatur Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 86.

[3] Über ihm das MAXIMIANI EPISCOPI aufzulösende Monogramm. Bedenken gegen diese Lesung, an der aber Gräven, Frühchristliche Elfenbeinwerke Serie I 26 festhält, äußerte Corrado Ricci in einem interessanten Aufsatz über die Kathedra in Arte italiana decorativa e industriale 1898, 42 ff.

säulenflankierten und mit Rundbogen abschließenden Nische. Sie tragen in der verhüllten Linken das mit dem Kreuz versehene Evangelienbuch — der hl. Johannes Ev. ein rundes Agnus Dei — und haben die Rechte erhoben. Die Bildfelder der Innenlehne schildern Episoden aus dem Leben des Herrn, die Flanken zehn Ereignisse aus der Geschichte des ägyptischen Joseph und die ganze in 24 Felder geteilte Rückseite scheint den christologischen und neutestamentlichen Cyklus weiter ausgeführt zu haben. Hochherzige Schenkungen haben wenigstens einige der hier fehlenden Platten wieder an ihre ursprüngliche Stelle gebracht. So die ehedem dem Museo Olivieri zu Pesaro gehörige Platte, eine weitere vom Museo archeologico von Mailand; auf ihr ist die Heilung des Blinden und des Lahmen in bewundernswertem Realismus wiedergegeben. Eine doppelseitige Reliefplatte mit Jesu Einzug in Jerusalem und der Geburt schenkte Graf Stroganoff-Rom, welcher das ehedem in der Sammlung Trivulzi, später im Besitz des Marchese Trotti befindliche Exemplar im Handel erwarb. Diese Platte mißt 22—24×12 cm und ist, da sie den oberen Sesselrand zierte, abgeschrägt.

Der Maximianskathedra rücken zeitlich nahe sieben Reliefs der Kathedra des hl. Markus in Grado, jenes kostbaren Elfenbeinthrones, der einst von Alexandrien nach Konstantinopel und von da als Geschenk des Kaisers Heraklius (610—641) an die Adria gewandert war. Von diesen im Museo archeologico zu Mailand aufbewahrten Platten haben fünf die gleiche Höhe, nämlich 19,5 cm, zwei weitere messen genau 10,2×8,2 cm.[1] Gräven hält eines dieser kleineren Reliefs für eine in Grado geschaffene Ergänzung der alexandrinischen. Es ist jedenfalls rohe und ungeschickte Arbeit. Markus schreitet mit erhobenem Haupt und hoch zum Himmel gerichteter Rechten, eine große geöffnete Rolle in der Linken haltend, lebhaft daher, im Hintergrunde Architekturen. Dagegen erblickt man auf der anderen Platte, stilistisch sehr fein durchgeführt, den heiligen Menas zwischen den beiden Kamelen und zwar, wie mir dünkt, vor seinem bei Alexandrien errichteten Grabheiligtum, in welchem Ampeln hängen. Die Zusammengehörigkeit wenigstens dieses Reliefs mit den fünf größeren, welche höchst interessante Episoden aus der Markusgeschichte darstellen, nämlich die Bekehrung

[1] Gräven a. a. O. n. 42—48 inkl.

[2] Ebenda S. 27 (zu n. 48).

eines libyschen Fürsten in der Cyrenaika, die Heilung des Schusters Anianos in seiner Werkstätte zu Alexandrien, die Taufe des Anianos und der Seinen, Bischofsweihe in der Cyrenaika und das Bruchstück einer weiteren Szene, ist überzeugend.

§ 218. **Pyxiden und Reliquiarien.** Die in der Antike so beliebte πυξίς,[1] ein zylindrisches, reliefgeschmücktes Behältnis für Pretiosen, kam allem Anschein nach schon in früher Zeit für Aufbewahrung der oblata (ἀρτοφόριον, θεοθήκη) oder für die von Reliquien (ἱεροθήκη, λειψανοθήκη) in Betracht. Als Verschluß diente ein flacher oder dachartiger Deckel. Ein Sarkophag des vatikanischen Friedhofs zeigt gar eine Pyxis mit turmartigem Spitzdach, bekrönt von einer Taube.[2] Pyxiden mit christlichen Darstellungen haben sich vielfach erhalten, die schönste davon, in Einzelheiten wahrhaft klassisch anmutend, wurde in einem Dorfe an der Mosel am Fuße eines Kreuzes gefunden und bildet eine Zierde der Berliner kgl. Museen. Unsere Abbildung S. 391 gibt

[1] Die Pyxis ist identisch mit der Capsa, von der z. B. im Ordo Romanus die Rede ist und in welcher die heiligen Gestalten in den Artophorien oder Pastophorien verwahrt, später auch vor dem Ciboriumaltar aufgehängt wurden, wovon der Name Ciborium auf die Gefäße selbst überging. Siehe Kraus RE s. v. Capsa und Pyxis. Metallene Pyxiden und Holzschachteln für eucharistische Zwecke kamen erst im Mittelalter auf. Einige typische Beispiele aus der eucharistischen Ausstellung zu Orvieto machte Grisar im NB 1897 15 f. und 21 f. bekannt. Ein klassisches Zeugnis für die Benutzung der Pyxiden zur Aufbewahrung mittelbarer Reliquien, z. B. von Tüchern (brandea), welche an Heiligenleibern oder dgl. angerührt waren, gibt Gregor d. Gr., welcher epist. III 30 an die Kaiserin Konstantina schreibt: Romanis consuetudo non est, quando sanctorum reliquias dant, ut quidquam tangere praesument de corpore, sed tantummodo in pyxide brandeum mittitur atque ad sacratissima corpora ponitur; quod levatum in ecclesia, quae est dedicanda debita cum veneratione reconditur. — Die bisher älteste Inschrift mit Depositionsvermerk von Altarreliquien (im Louvre aufbewahrt) stammt aus der Gegend von Setif in Algier und datiert aus dem Jahr 320 der Provinz = 359 n. Chr. Es wurden darauf die Namen der heiligen Viktorinus und Miggin (dieser auch CIL VIII 10686 bezeugt) nachträglich beigefügt, als Reliquien derselben zu den übrigen kamen. Unter diesen bemerkenswert Holzplatten (dabula(i) = tabla(i)) vom hl. Kreuz. Die in den Mélanges d'arch. et d'hist. Rome 1890, 441 f. veröffentlichte Inschrift lautet: ☧ Memoria sa(n)cta. — Victorinus Miggin septimu(m) idus sept(em)b(re)s [illegible] et d(a)bula(i), de lign(o) crucis, de terra(a) promiss(i)onis ub(i) nat(u)s est C(h)ristus, apostoli Petri et Pauli, nomina m(a)rt(y)rum Datianis, Donatian(i), C(y)priani, Nemes(i)ani, (C)itini et Victo(r)i(a)e. An(n)o pro(vinciae) (tr)ecentivi(g)es(imo). — Posuit Benenatus et Pequarla.

[2] Bottari, Sculture tav. XIX.

einen Begriff von dieser wohl dem kleinasiatischen Kunstkreis[1] und dem vierten Jahrhundert angehörenden Arbeit, welche den jugendlichen Herrn, majestätisch unter den Aposteln thronend und auf der Rückseite Abraham, im Begriff das Sohnesopfer zu vollziehen, zeigt. Der Boden des ca. 12,5×15 cm großen Gefäßes ist eingesetzt und mit kleinen eisernen Bändern befestigt. Eine fortlaufende Arkadenreihe, so wie man sie auf Sarkophagen sieht, war offenbar das Vorbild für die Bildfläche; jedoch tragen nur die beiden Christus flankierenden geriffelten Säulen einen Bogen, zu Seiten der aufrecht stehenden Apostel-Figuren begnügte sich der Künstler mit leichter Markierung der Säulen. Der Berliner Pyxis steht eine solche des Museo civico zu Bologna sehr nahe,[2] wo neben den Heilungswundern am Blindgeborenen, Gichtbrüchigen und Taubstummen sowie der Erweckung des Lazarus die Szene des Abrahamsopfers in augenscheinlicher Übereinstimmung wiederholt ist; nur der Engel fehlt infolge der Umstellung des Baumes.[3]

Die Zahl der erhaltenen christlichen Pyxiden beträgt wenig über 30 Exemplare, sämtlich aus der Zeit des vierten bis siebten Jahrhunderts.[4] Mit Ausnahme gerade der ältesten Exemplare bevorzugen sie den historischen Bildercyklus, und gern lehnen sie sich an Vorlagen der Sarkophagplastik an, dehnen aber ihre Entnahmen gelegentlich auch auf apokryphe Schriftquellen und, wie es scheint, auf die Miniatur aus. Eine besonders interessante Pyxis mit historischen Szenen aus dem Leben des heiligen Menas wird im British Museum verwahrt. Sie entspricht stilistisch den Skulpturen der Kathedra von Ravenna und zeigt neben dem

[1] Die weitläufige Literatur bei Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 18 Note 3. Strzygowski (s. oben S. 399 Note 3) schreibt die Pyxis dem syrischen Kreise zu; mir scheint bei der Charakterisierung der Gestalten das hellenische Element stark vorzuherrschen.

[2] Publiziert von Stuhlfauth a. a. O. 29 f. Fig. 3 u. Taf. I 2.

[3] Mit beiden Darstellungen ist zu vergleichen die syrische Miniatur des Etschmiadzin-Evangeliars (Strzygowski, Byz. Denkm. I Taf. IV 2), nur ist hier Isaak bekleidet und die übereinandergelegten Holzstücke, welche den Opferaltar bilden, werden vom Miniator für Treppenstufen gehalten, dagegen deutet er die Bestimmung des über dem Altare sichtbaren dreizackigen Kohlenbeckens (χυτρόπους, foculus) an durch herausschlagende Flammen.

[4] Über das Gegenständliche orientiert man sich am schnellsten bei Stuhlfauth a. a. O., dessen Übersicht S. 198—203 in diesem Falle das mangelnde Vokabular ersetzt.

Martyrium des großen Patrons Libyens auch dessen Grabmal.[1] Unter den von Heiden gearbeiteten, aber in christlichem Gebrauch gewesenen älteren Pyxiden ragt diejenige von Bobbio, ein sehr

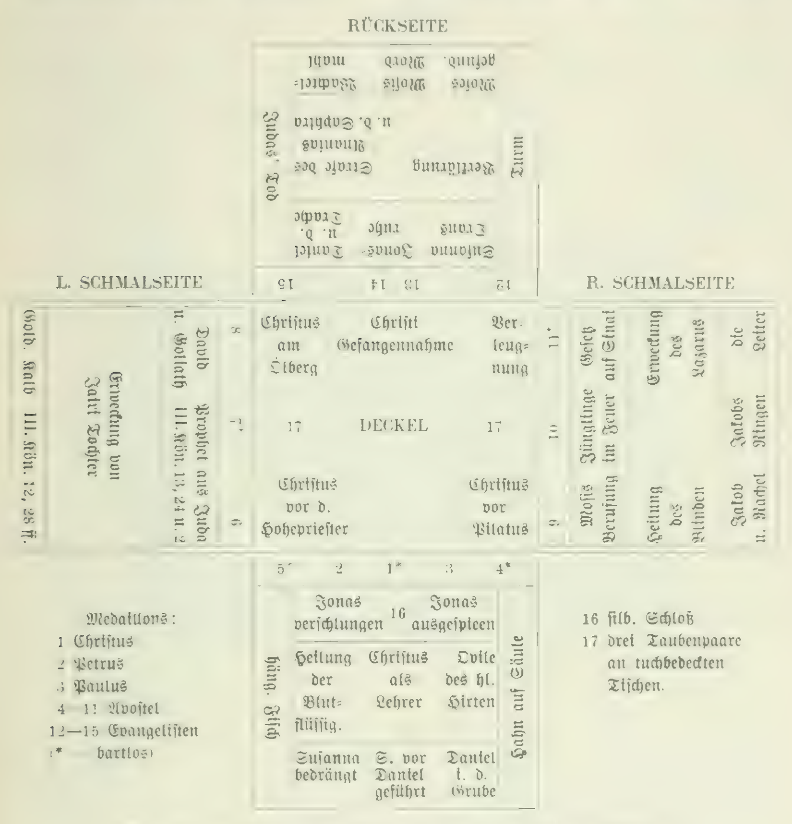


Fig. 201. Zum Bildwerk der Lipsanothek im Museo civico zu Brescia.

schönes Werk des zweiten Jahrhunderts, hervor. Sie ist 16 cm hoch und oben 13 cm breit und zeigt Orpheus mit der Lyra

[1] Dalton, Catalogue n. 297. Auf einige Mißverständnisse früherer Erklärer macht Gräven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie I 9 aufmerksam. In der Gerichtsszene ist der Gegenstand in der Linken des Mannes, der hinter dem Tisch steht, keine acerra mit dem für das von Menas geforderte Opfer nötigen Weihrauch und das auf dem Tisch sichtbare Gefäß kein Thymiaterion, es handelt sich vielmehr um ein Diptychon oder Polyptychon bezw. das Tintenfaß, und in dem großen Korb links von der Szene ist wahrscheinlich ein Aktenbehälter zu erkennen.

inmitten einer lauschenden Tierwelt und einiger mythologischer Figuren sowie am oberen Saume Campagnaszenen.[1] Direkte Zeugnisse für die Art der Benutzung der erhaltenen Pyxiden fehlen leider gänzlich, und dasselbe gilt von jenen mit Elfenbeinschmuck versehenen Reliquiarien in Kastenform, welche zuweilen an die Ausstattung antiker Brautkasten erinnern, und von denen ein geradezu pretiöses Denkmal des vierten Jahrhunderts in der Lipsanothek des Museo civico zu Brescia überliefert ist.[2] Diese aus dem Kloster S. Giulia stammende Lipsanothek, das interessanteste Werk altchristlicher Elfenbeinschnitzerei, ist heute in der Form eines Kreuzes

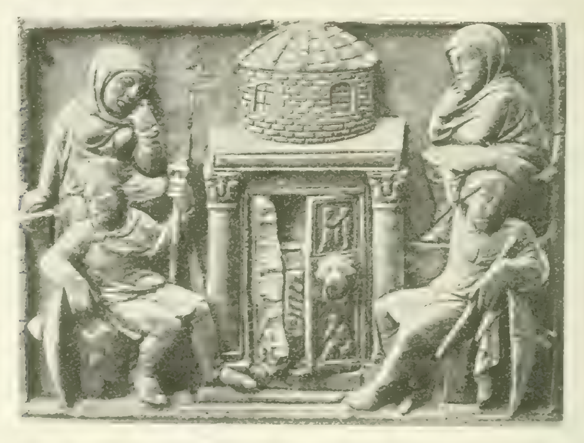


Fig. 202. Seite eines Kästchens im Britisch Museum. (Siehe auch Fig. 144.)

zusammengefügt (!) und eingerahmt,[3] war aber ehedem ein massiver Kasten von 32,7 cm Länge, 24 cm Breite und 21 cm Höhe mit Klappdeckel und vermutlich mit einer Inschrift auf einem der seit der Zerlegung fehlenden Schmalstreifen versehen. Inbezug auf die Darstellungen — neben 15 Brustbildern, eine Fülle von Szenen aus den beiden Testamenten, wovon nur die aus dem Leiden des

[1] Publiziert von Grisar im NB 1897, 9 tav. I.

[2] Zur Literatur vgl. Stuhlfauth a. a. O. 39. Gute Abbildungen und Beschreibung gibt Gräven a. a. O. Serie II n. 11—15. — Vgl. Garr. tav. 441—445, wo aber die drei Reliefstreifen der Deckeloberfläche nicht in der ursprünglichen Reihenfolge eingesetzt sind.

[3] Beide Umstände machen eine genaue Untersuchung unmöglich; man sollte nicht aufhören, gegen solche barbarische Geschmacklosigkeiten im Interesse der Wissenschaft stets von neuem zu protestieren.

Herrn einen gewissen Zusammenhang haben — bemerkt Gräven mit Recht, daß die Lipsanothek nicht anders zu beurteilen ist wie die Kypseloslade und der amykläische Thron. „In den alten griechischen Werken und in dem christlichen offenbart sich die gleiche Freude des Künstlers an dem Erreichten; möglichst viel von seinem Typenvorrat anzubringen, ohne viel nach dem Inhalt zu fragen."[1] Man hat bisher allgemein den abendländischen Ursprung dieses Werkes angenommen, doch spricht ein wichtiger, von Strzygowski geltend gemachter Grund dagegen, nämlich die Architektur im Frontispizbilde, wo Christus als Lehrer und guter Hirte erscheint. Das Gebäude, in welchem die erstgenannte Szene spielt, zeigt Turmfassade und gewölbtes Mittelschiff, das Ovile des Hirten ein Tonnengewölbe, Einzelheiten, welche, ebenso wie der freistehende Turm an anderer Stelle, direkt nach Kleinasien oder Syrien verweisen,[2] sobald es sich um so frühe Zeit, nämlich das vierte Jahrhundert, handelt.

Als unzweifelhaft abendländische Arbeit lassen sich auch nicht die vier Seiten eines Kästchens im British Museum erweisen, von denen die eine das berühmte S. 395 wiedergegebene Bild der Kreuzigung ziert. Jede Seite mißt bei 7,5 cm Höhe 9,8 cm Breite. Dargestellt sind außer der Kreuzigung und dem Tode des Judas die Verurteilung und Verleugnung des Herrn, die Bekehrung des Thomas und das Grab am Ostermorgen. Letzteres (Fig. 202) ist ein Kuppelbau mit reliefgeschmückter aufgesprengter Tür. Die vier Täfelchen werden dem frühen fünften Jahrhundert zugeschrieben.[3] Für sie wie für die Fragmente eines weiteren, wohl gleichzeitigen Kästchens desselben Museums fällt jedenfalls die Übereinstimmung mit der Sarkophagplastik des ausgehenden vierten und beginnenden fünften Jahrhunderts stark ins Gewicht.[4]

[1] Gräven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen a. a. O. 66.

[2] Strzygowski, Kleinasien 213 ff.

[3] Dalton, Catalogue n. 291; Garr. tav. 446, 1—4; Gräven, Serie I n. 24 und 25.

[4] Ebenda n. 292; Garr. tav. 446, 9—11; Gräven Serie I n. 26. Dargestellt sind auf drei Seiten des Moses Quellwunder, Auferweckung der Tabitha durch Petrus, Paulus im Gespräch mit Thekla und seine Steinigung. — Noch viele der in den Museen zerstreuten Elfenbeinplatten werden Bestandteile ähnlicher Behälter gewesen sein. Auch aus der Zeit der Nachblüte der Elfenbeintechnik in byzantinischer Epoche sind neben einer großen Zahl profaner Werke (30 ganze, 20 fragmentierte Kästchen) kaum ein halbes Dutzend christliche erhalten, darunter das berühmte im

Unter den erhaltenen alten Reliquiarien mit Reliefverzierung befinden sich einige wenige aus kostbarem Metall. Am wichtigsten ist jene silberne Theca des christlichen Museums im Vatican, welche Kard. Lavigerie dem Papste Leo XIII. verehrte, eine ovale 18 cm lange, 10 cm breite und 12 cm hohe Pyxis mit gerundetem Deckel (Fig. 110). Dieselbe wurde beim Straßenbau in der Nähe von Aïn Beida zwischen Constantine und Thebessa entdeckt, wobei sich feststellen ließ, daß sie einst in die Mensa eines Altares eingefügt war.[1] Das wertvolle Objekt gehört technisch und stilistisch dem fünften Jahrhundert an. Die teils ziselierte, teils getriebene Darstellung ist sehr sorgfältig gearbeitet. Der Deckel zeigt auf dem mystischen Berge zwischen zwei Leuchtern einen in Tunika und Pallium gekleideten Heiligen, welcher einen Lorbeerkranz vor der Brust hält, darüber die Hand Gottes mit dem Kranze, an den Langseiten die trinkenden Hirsche, das Lamm Gottes und die Lämmerprozession aus den beiden Städten Jerusalem und Bethlehem. Ein ähnlicher Fund kam gelegentlich von Ausgrabungen an der Südseite des Domes von Pola ans Licht, nämlich eine mit Heiligenbildern verzierte sechseckige silberne Pyxis, in welcher noch ein kleineres, ganz in Gold getriebenes Reliquiar ruhte, ein „Schatz von hohem Interesse für die Kunst und Liturgie der ausgehenden antik-christlichen Kulturperiode“.[2]



Fig. 203 Kreuzreliquiar des Kaisers Justin (im Schatz von S. Peter)

Museum von Darmstadt, welchem zwei weitere in der kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg und im Besitze von Mons. Bethune sehr nahe kommen.

[1] De Rossi, La capsella argentea africana. Roma 1889. Vgl. auch Bull. 1888, 118 ff. u. tav. VIII—IX.

[2] H. Swoboda, Frühchristliche Reliquiarien des K. K. Münz- und Antiken-Kabinetts (Mitteilungen der K. K. Zentralkommission). Wien 1890.

Hier sei noch der berühmten Crux Vaticana gedacht, des einzigen Reliquiars, welches die S. Peterskirche aus ihrem ältesten Schatz gerettet hat. Es ist das 41 cm hohe und 30 cm breite Kreuz mit Kreuzpartikel, welches Kaiser Justin II. und seine Gemahlin der Stadt Rom schenkten laut den Inschriften auf dem Langbalken + LIGNO QVO CHRISTVS HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM und dem Querbalken DAT ROMAE IVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM.[1] Der Körper des Kreuzes besteht aus Kupfer, um den teilweise ein Mantel von vergoldetem Silberblech geschlagen ist. Während die Vorderseite außer der Inschrift und der Medaillonkapsel mit der Kreuzpartikel[2] nur einen Schmuck von 21 Edelsteinen (6 modern ergänzt) trägt, zeigt der Revers in getriebener Arbeit je an den Enden und in der Mitte, getrennt durch Blattornament, ein Medaillon, und zwar oben Gott Vater, unten Christus mit Kreuzstab, links und rechts die Donatoren, also Justin und Sophia, als Oranten, sämtlich in Büsten. Im großen Mittelmedaillon erblickt man das nimbierte Lamm Gottes mit Kreuzesstab.

§ 219. **Werke der Edelschmiedekunst.** Von profanen Werken, welche den soeben besprochenen nahestehen, verdient ein 22 Pfund schweres silbernes Brautkästchen besondere Erwähnung, da es einerseits einem christlichen Ehepaar zugeeignet war, anderseits als Hauptstück jenem großen Silberschatze angehört, welcher 1793 auf dem Esquilinischen Hügel zu Rom entdeckt wurde.[3] Der Deckel von der Form einer abgestumpften Pyramide zeigt im Mittelfelde in einem geniengehaltenen Kranz ein vornehmes Ehepaar, in dem trapezförmigen abwärts gerichteten Felde davor die Toilette der Venus, flankiert von Tritonen, welche die Muschel halten, auf

[1] An Justin II. ist zu denken, weil Sophia wegen der Krankheit desselben tatsächlich Mitregentin war und so das socia der Inschrift paßt, aber auch auf Grund der Brustbilder auf dem Revers. — Über die Crux Vaticana wurde seit Kardinal Borgias Werk (1779) viel geschrieben. Die erste genauere Untersuchung und photographische Abbildung gibt de Waal in seiner RQS 1893, 246—250.

[2] Dieser Hauptteil des Reliquiars wurde unter Pius IX. erneuert; früher ruhte die Reliquie in einer mit zwölf Edelsteinen oder Perlen besetzten silbervergoldeten Kapsel. — Auch die vier Pendeloques aus Achat an den Ringen des Querbalkens sind an Stelle der alten jedenfalls kostbaren Anhängsel getreten und ebenso ist die untere Spitze zum Einsetzen in einen Stab oder dgl. nicht mehr die alte.

[3] Dalton, Catalogue n. 304 pl. XIII—XVIII, die Literatur S. 64.

welcher die fast nackte Göttin ruht. Unter dieser Darstellung, welcher auf der Deckelrückseite die conductio der vom puer patrimus et matrimus geleiteten Braut entspricht, liest man am Rande des Deckels die Dedikation ☧ Aω SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRI(STO). Die Seitenfelder des Deckels zeigen je eine auf dem Hippokampos reitende Nereide. Der Einfluß der Sarkophagskulptur des vierten Jahrhunderts macht sich deutlich an der architektonischen Gliederung der Außenwände geltend (Fig. 205). Für den Wechsel von Rund- und Spitzdach und die Ausfüllung der Zwickel vergleiche man z. B. die untere Zone des Bassussarkophages Fig. 188,[1] doch ist, was Dalton mit Recht bemerkt, keineswegs außerrömischer, z. B. alexandrinischer Ursprung[2] ausgeschlossen, was eine Zusammenstellung mit dem wohl ziemlich gleichzeitigen Brautkasten aus Saqqarah[3] und ähnlichen Stücken ergibt. Die übrigen Teile des Silberschatzes vom Esquilin enthalten nichts spezifisch Christliches. Dagegen befindet sich im Schatz von Cypern, welcher nahe dem Kloster von Acheripoetos, sechs Meilen westlich von Kerynia an der Nordküste der Insel entdeckt wurde, ein wertvolles sechseckiges Rauchfaß aus Silber mit den Brustbildern Christi und der Apostelfürsten sowie Mariä und Johannes' und Jakobus' (?). Ihre ikonographischen Typen weisen auf das sechste Jahrhundert.[4] Einige Prachtstücke altchristlicher Schmiedearbeit haben uns die ägyptischen Klöster glücklich überliefert. Es sind da zunächst mehrere Schlüssel aus Eisen und Bronze mit Silbereinlage zu nennen, namentlich die beiden aus dem Schenudikloster bei Sohag.[5] Der Griff dieser kunsthistorisch höchst beachtenswerten 44 bezw. 35 cm großen Exemplare läuft in prächtige Kapitelle aus.[6] In zweiter

[1] Zeitlich würde der Kasten mit diesem Sarkophage fast zusammenfallen, ließe sich mit Bestimmtheit annehmen, daß Projecta, welche zur berühmten Familie der Asterii gehört, Gattin des Stadtpräfekten L. Turcius Rufius Apronianus Asterius (363) war.

[2] Alexandrien war das Paris der hellenistisch-römischen Zeit inbezug auf Anfertigung und Export feinster Toilettegegenstände und dgl.; man ahmte alexandrinische Produkte nach und verkaufte sie als echte Ware.

[3] Strzygowski, Koptische Kunst n. 7060–7064. Tafel XI–XIII.

[4] Dalton a. a. O. n. 399.

[5] Strzygowski a. a. O. n. 9188 u. 9189 Taf. XXXV.

[6] Nr. 9188 trägt eine Inschrift, von welcher sich bisher aber nur der Name

Linie kommt jener merkwürdige Kirchenschatz in Betracht, welcher bei den Ausgrabungen im Innern des Tempels von Luksor ans Licht kam. Da die erhaltenen Stücke, welche jetzt im Museum von Kairo aufbewahrt werden, keine figurelle oder reichere ornamentale Plastik auszeichnet, verweisen wir sie in den den liturgischen Geräten gewidmeten Abschnitt des sechsten Buches. Die grobe Fälschung eines ausgedehnten mit altchristlichen Motiven reich bedachten Silberschatzes wurde schon im ersten Buche S. 72 f. vermerkt und S. 108 eine Probe dieses „Kunst"werkes gegeben.

§ 220. Diptychen. Unter Diptychen, deren einschließlich von Fragmenten etwa 100 überliefert sind, versteht man zusammengefaltete Tafeln mit Wachseinlage, welche die Alten zur Niederschrift sowohl gewöhnlicher Korrespondenz als auch für amtliche Zwecke benutzten. Sie führen ihren Namen von ihrer doppelten Faltung (*δίς-πτύσσειν*), doch fügte man mittels Ringen oder Scharnieren namentlich in christlicher Zeit auch drei und mehr Tafeln aneinander, so daß Triptychen, Pentaptychen, Polyptychen entstanden. Das Material dieser Tafeln, auf deren Wachsseite

des Titelheiligen ABBA CENOVΘI feststellen ließ. Strzygowski beschreibt S. 308 dies Kunstwerk wie folgt: „Der eigentliche Schlüssel aus Eisen ist hohl und hat dreiteiligen, durchbrochenen Bart. Schon dieser Eisenteil ist ornamentiert. Am Bart erkennt man noch Wellenlinien, ebensolche am Stiel. Dazwischen werden Spuren von nach aufwärts laufenden Inschriften sichtbar, und zwar in ca. 6–7 senkrecht um das Rund des Stieles angeordneten Linien. Sie sind kaum mehr lesbar. Ich finde ⲁN, ⲁ, O, ⲁ, C, Γ und andere Spuren. Oben bereiten zwei Reihen von Abplattungen den Übergang vom Rund ins Quadrat vor, und es folgt, durch eine Bronzekante getrennt, ein Eisenmittelteil, durch den, scheint es, in der Bartrichtung zwei Bronzeteile getrieben sind. Darüber erst beginnt die Bronze. Aus Eisen ist auch noch ein runder, mit eingelegten Bronzebändern geschmückter Querarm, der den unteren Teil des Prachtaufsatzes aus Bronze durchsetzt. — Dieser Aufsatz ist als Kapitell gebildet. Unter den im Bogen vortretenden Ecken, auf deren Löwen liegen, sind Delphine, mit dem Kopf nach unten und Kugeln im offenen Maule, frei herausgearbeitet und an den Enden mit flachen Eckblättern verbunden. Dazwischen drei Muschelrippen, von kleinen Volutenstielen umschlossen. Darunter ein gemeinsamer dreiteiliger Rand über einem kleinen Kranze. Unter diesem Kapitell liegt ein Würfel, von dem drei Seiten mit dem gleichen Ornament geschmückt sind: einer Lotosform, die nach unten in zwei Halbpalmetten ausrankt, während die vierte, dem Bart entgegengesetzte Seite zwei Halbpalmetten T-förmig vereinigt zeigt. Der untere Bronzeteil ist vierkantig und da, wo der Eisenteil rechtwinklig zum Bart durchgeht, flach, an den beiden anderen Seiten nach außen geschweift. Hier sitzt eine schöne symmetrische Palmettenranke in Relief."

vermittels eines Rohres (calamus) oder Griffels (stilus) geschrieben wurde, wechselt vom einfachen Papier und Holz bis zum Edelmetall und Elfenbein. Reich verzierte Diptychen galten in der Kaiserzeit als vornehme, gern zur Schau getragene Geschenke. Man unterscheidet profane und kirchliche Diptychen, wobei zu beachten ist, daß passende heidnische Exemplare namentlich in der älteren Periode kirchlichen Zwecken dienstbar gemacht wurden.[1]



Fig. 204. Diptychon des Probus. (Vorderseite).

Unter den profanen stehen die Beamtendiptychen obenan. Sie wurden beim Amtsantritt oder am Neujahrstage zum Geschenke gegeben; es sind jedoch nur Konsulardiptychen und zwar aus nachkonstantinischer Zeit erhalten geblieben, darunter als ältestes genau datierbares Exemplar das vom Konsul Anicius Probus (406) für den Kaiser Honorius angefertigte im Domschatze von Aosta (Fig. 204). Es zeigt auf der Vorder- und Rückseite statuenartig die Figur des Kaisers, welcher in der Linken eine geflügelte Viktoria, in der Rechten den Stab des monogrammgekrönten Labarum hält, auf dessen Tuch die Legende: IN NOMINI $\overline{\text{XPI}}$ · VINCAS SEMPER zu lesen ist, während über dem edlen mit der Kaiserkrone geschmückten und nimbierten Haupte die Worte stehen: D(omino) · N(ostro) · HONORIO · SEMPER · AVG(usto) · und zu Füßen des Herrschers der Name des Schenkers steht: PROBVS · FAMVLVS · V(ir) ·

[1] Seit Fr. Gori, Thesaurus veterum diptychorum (und dazu der Nachtrag von Passeri, Monum. sacra eburnea in IV huius op. partem reserv. expositiones) Florent. 1759 erschien keine erschöpfende Untersuchung. Das beste aus der neueren Literatur lieferte W. Meyer, Zwei antike Elfenbeintafeln der K. Staatsbibliothek in München (Abh. der Kgl. bayr. Akademie d. WW., philos.-philol. Abteilung XV, 1). München 1879. — Zu den Abbildungen siehe Garr. tav. 448–459 sowie die am Kopfe dieses Abschnittes verzeichneten Werke.

C(larissimus) · CONS(ul) · ORD(inarius) ·[1] Als hervorragendes Beispiel für die christliche Umarbeitung von Konsulardiptychen[2] gilt das von Gregor d. Gr. der Königin Theodolinde übermittelte Exemplar im Schatze von Monza. Während der eine Konsul unter Umwandlung der Toga zur Casula, des Zepters zum Kreuzstab und der Frisur zur Tonsur zum hl. Gregor geworden ist, blieb der zweite, welcher als König David figuriert, intakt. Auch die mappa, welche der sitzende Konsul zum Beginne des Spieles in der Rechten erhebt, blieb bestehen.[3] Andere dieser gemischten Diptychen belegten die Innenseite mit christlichem Bildwerk, so z. B. das des 526 enthaupteten Boethius, wo Grab und Erweckung des Lazarus einerseits, die Heiligen Hieronymus, Augustinus und Gregor d. Gr. anderseits eingefügt sind. Die kirchliche Bestimmung wieder anderer erkennt man nur aus dem überlieferten Inhalt. Dieses ist der Fall bei dem liturgisch höchst wertvollen Diptychon des Fl. Taurus Clementinus Armenius (513) zu Liverpool, welches außer einer exhortatio an die Anwesenden in griechischer Sprache verschiedene Gebete für bestimmte Personen, so für einen „Johannes, den niedrigsten aller Priester der Kirche der hl. Agatha" enthält, sowie einen Bischofsnamen, wahrscheinlich denjenigen Hadrians I.[4]

Die rein kirchlichen Diptychen (*ἱεραὶ* oder *ἅγιαι δέλτοι, μυστικὰ δίπτυχα, ἐκκλησιαστικοὶ κατάλογοι,* auch sacrae tabulae, matriculae, libri viventium et mortuorum) dienten als Taufbuch, Kirchenmatrikel[5] und Nekrologien, ihr plastischer Schmuck steht, soweit uns Beispiele überliefert sind, im Zeichen der entwickelten nachkonstantinischen Kunst. Seine Parallelen liegen demgemäß nicht in den Katakomben, vielmehr in der Miniatur und späten

[1] Garr. tav. 449. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 11 f.

[2] Hierzu H. Gräven, Entstellte Konsulardiptychen (Mitt. des Kais. deutsch. arch. Instituts). Rom 1892, 204 ff.

[3] Gori, Thesaurus dipt. II tab. VI. Vgl. Fig. 122 in Kraus RE I 371 und Barbier de Montault in Revue de l'art chrét. 1902, 271, pl. V. Über dem Haupte Gregors die Inschrift: ✝ Gregorius praesul meritis et nomine dignus, unde genus ducit, summum conscendit honorem.

[4] Donati, De' dittici degli antichi profani e sacri 1753, 133. Das prächtige Stück zeigt den Konsul als comes sacrarum largitionum, über ihm vier Jünglinge, aus Säcken Geld schüttend. Unter den largitiones Brot, Schreibtafeln usw.

[5] Die Rasur aus dem Diptychon gleichbedeutend mit Ausschluß aus der Kirchengemeinde. Sieh fürs Allgemeine Kraus RE I 366 ff.

Sarkophagskulptur. Ein hochbedeutsames Beispiel aus dem vierten Jahrhundert wurde S. 417 f. verhandelt, die Londoner Platte mit der Darstellung des hl. Michael (Fig. 154). In solchen Einzelfiguren, z. B. der Apostel, Evangelisten und anderer Heiligen kam das antike Diptychonrelief um so eher zur Geltung, als man die architektonische Umrahmung nur zu kopieren oder doch wenig zu ändern brauchte. Neben diesem Festhalten am Überlieferten erweisen aber zahlreiche andere über die Museen zerstreuten Exemplare das Streben nach völliger Unabhängigkeit von der alten Schablone. Szenen aus dem Leben des Herrn nehmen mit oder ohne besondere Umrahmung die ganze verfügbare Fläche ein, und wo von der traditionellen oblongen Form profaner Diptychen abgewichen werden muß, z. B. bei Lektionarien oder Evangeliarien als Texteinlage, da lag die Komposition ganzer Szenenfolgen nahe. Ein frühes Beispiel für solche Cyklen bieten zwei Deckel im Mailänder Domschatz, welche vielleicht noch ins vierte, jedenfalls aber nicht über die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts hinaus anzusetzen sind, und von denen Fig. 179 eine Probe gibt. Sie gehören zum Besten, was die altchristliche Elfenbeinschnitzerei überliefert hat,[1] und der entwicklungsfrohe Zug, welcher diesen ganz im antiken Geschmack ausgebildeten Reliefs eignet, macht im Verein mit der Anwendung von Email ihren hellenischen oder kleinasiatischen Ursprung mindestens wahrscheinlich.[2] Die fünfteilige Gliederung in ein größeres Mittelstück, durchgehende Fuß- und Kopfplatte und kleinere Seitenteile, ergab eine Reihe von Kompositionen Umrahmung nach Art der Sabinatürreliefs. In der Mitte der S. 488 abgebildeten vorderen Platte erscheint in reichem Fruchtkranze das nimbierte Gotteslamm, in Zellenemail gearbeitet, auf glattem, von zwei korinthisierenden Säulen mit Architrav abgeschlossenem Hintergrund. Um dieses Bild gruppieren sich in einer gewissen chronologischen Folge acht Szenen aus dem Leben des Heilandes, zunächst oben bezw. unten Geburt und Kindermord, dann die Verkündigung nach apokrypher Vorlage mit der wasserschöpfenden Madonna, die Magier, die Taufe und rechts von unten nach oben der Einzug in Jerusalem, die

[1] Ausführlich behandelt bei Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 66 ff.

[2] Letzteren betont neuerdings Strzygowski, Kleinasien 198 f. im Gegensatz zu Haseloff, Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1903.

eigenartig konzipierte Szene des Verhöres vor Pilatus und endlich die Frauen am Grabe. An den oberen Ecken sieht man kranzumschlossen die Symbole des Matthäus und Lukas, denen unten Brustbilder dieser Evangelisten entsprechen, während auf der zweiten Tafel, deren Mitte eine kostbare crux gemmata auf dem mystischen Berge bildet, die Zeichen der Evangelisten Markus und Johannes bezw. im unteren Teil deren Busti die Ecken zieren. Mit Ausnahme der oberen durchgehenden Elfenbeintafel, wo die Adoration der Magier dargestellt ist, und dem abschließenden kleinen Relief mit der coronatio zweier Heiligen durch den auf der Erdkugel thronenden Herrn geben die Reliefs dieses Deckels Wunder Christi wieder und zwar die Heilung des Lahmen im Tempel, Heilung des Gichtbrüchigen, Erweckung des Lazarus, das Wunder zu Kana, die sehr eigenartige Darstellung vom Scherflein der Witwe[1] und das Abendmahl in einer den Fig. 176 vorgeführten Szenen nahestehenden Auffassung. Dieselbe Lösung von der antiken Disposition der Diptychen zeigen auch die Deckel des ins sechste Jahrhundert zurückreichenden Etschmiadzinevangeliars[2] sowie das prachtvolle Elfenbeindiptychon im Louvre mit der Darstellung Konstantins d. Gr. als Glaubensheld,[3] anderseits bleibt aber zu beachten, daß zahlreiche altchristliche Diptychen im frühen Mittelalter als schmückende Einlage von Einbanddecken nachträgliche Verwertung fanden und damit der Forschung erhalten blieben.

[1] Zu vgl. das Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Garr. tav. 248, 5.

[2] Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar Tafel I.

[3] H. Omont von der Bibliothèque nationale entdeckte, nachdem das kostbare Stück aus dem Besitz der Barberini nach Rom gelangt war, auf der verblaßten Innenseite über 350 Namen, darunter viele am Rhein vom 4.–6. Jahrhundert heimische z. B. Agricius, Anastasius, Rusticus, Sabaudus, Namen, welche auch Trierer Erzbischöfe dieser Zeit führten) und am Schluß eine chronologische Liste austrasischer Könige des 6.—7. Jahrhunderts (Heldebert, Theudebert, Theuderich, Clothar, Sygisbert, Childebert, Atanagild, Fachileuva, Ingunda). — Der siegreiche Kaiser ist im Mittelfelde des Deckels auf hochgebäumtem Roß in voller Rüstung dargestellt, darunter in einem durchlaufenden Querstreifen die besiegten Barbaren ihre Schätze darbietend und links ein Krieger, welcher sich mit einer geflügelten Viktoria nähert. Das rechte Seitenfeld fehlt, während im oberen Abschluß ein Busto des segnenden Christus (mit Kreuzstab) sich von einem engelgetragenen Kreise abhebt, auf dem noch Sonne, Mond und Sterne markiert sind. Vgl. für die Deutung auf Konstantin Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, passim.

Vierter Abschnitt.

Die koptische Plastik.

§ 221. Koptische Kunst. Die traditionelle Auffassung, welche in der koptischen Kunst ein Produkt der monophysitischen Landeskirche sieht, hat sich ebenso wie diejenige, welche als ihr Wesen das lokale aber sieghafte Weiterschreiten altägyptischer Mythologie im Urchristentum annimmt, überlebt. Zwar waren weder Ebers mit seiner ägyptischen Tendenz im Koptischen, noch Gayet mit dem Hinweis auf den monophysitisch-mohammedanischen Synkretismus ganz im Unrecht,[1] denn „was wir im frühchristlichen Ägypten finden, gehört seiner Wurzel nach Ägypten selbst, dem Orient und Hellas an. Das Christentum entfesselt nur gegenüber Hellas die latenten einheimischen Kräfte und die einheimische Invasion stärker, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Kunst.“ Strzygowski, welcher dies sagt, betonte zum erstenmal mit Nachdruck, daß die koptische Kunst keine spezifisch christliche, der christliche Inhalt niemals das Entscheidende bei ihr ist, daß vielmehr das, was wir koptische Kunst nennen, einem Stilgemisch seine Entstehung verdankt, vorbereitet in hellenistischer und römischer Zeit und bereits voll entwickelt zur Zeit des Kirchenfriedens, Geist und Technik ägyptisch, Form und Typen vielfach griechisch, Dekoration syrisch-kleinasiatisch. Die koptische Kunst ist näherhin „ein typischer Vertreter jener im Hinterland der hellenistischen Küsten schon in antiker Zeit entstandenen Strömungen, die dann in christlicher Zeit die Oberhand gewinnen, mit dem Mönchstum auf das Abendland übergreifen und so die Grundlage unserer sogenannten romanischen Kunst werden. Wie stark dabei neben dem Zentral-kleinasiatischen und Syrischen das Koptische mitgespielt hat, beweisen gewisse architektonische Typen des Abendlandes, wie das trikonche Kirchenchor und die auffallend zahlreichen Belege koptischen Imports.“[2] Ein typisch koptisch-hellenistischer Zug, kein gnostischer wie

[1] Bei aller Anerkennung eines gesunden Grundgedankens müssen die Arbeiten von Ebers (vgl. S. 115, 2) und von Gayet als irreführend bezeichnet werden. Letzterer greift neuerdings (L'art copte. Paris 1902) wieder die These Masperos auf, wonach das Koptische ein Ableger des Byzantinischen sei. Wo bleibt der Nachweis, daß Konstantinopel Ägypten gegenüber jemals der spendende Teil war?

[2] Strzygowski, Koptische Kunst. Einleitung S. XXIV.

Gayet annahm, ist die Vorliebe für das absichtlich Nackte, das in der Hand des Ägypters leicht grotesk wurde, denn „das arische Hellas ist dem Hamiten unverständlich geblieben, wie den Italienern Geist und Form der Gotik". Der Griff einer Bronzepfanne aus Krokodilopolis, gebildet aus einer von Delphinen flankierten nackten weiblichen Gestalt mit gekreuzten Beinen und über dem Kopf gehaltenen umkränzten Kreuz[1] ist ein christlicher Beleg hierfür, und nackte und halbbekleidete Putten in christlichem Zusammenhange finden sich auch häufig auf Textilien.

Wenn wir lediglich die christlichen Denkmäler, und diese interessieren ja hier allein, im Auge behalten, fällt vor allem, abgesehen vom gänzlichen Mangel bestimmt datierter Werke aus der Zeit vor dem siebten Jahrhundert – nur die Konstantinsschale (S. 402) bildet eine Ausnahme –, die große Armut an figürlicher Plastik auf, gegenüber beispielsweise der Malerei mit ihren Cyklen zu El-Kargeh, Bawit und auf Textilien. Weder die Antike noch das Christentum scheinen es hierin jemals zu einer künstlerisch entwickelten Blüte gebracht zu haben, wenn man von Alexandrien absehen will, wo eine große christliche Denkmälerwelt noch unter der Erde schlummert. Die Holzkonsolen von Bawit (§ 216) und einige wenige Grabstelen mit figürlichen Darstellungen[2] lassen vermuten, daß das Christentum die Freude an der figürlichen Plastik „in Ägypten ebensowenig wie dauernd sonst irgendwo im Orient, das westliche, d. h. hellenistische Kleinasien und die Großstädte Antiocheia und Alexandreia ausgenommen", belebt habe.[3] Dem steht freilich als vorderasiatisches Element gegenüber ein sowohl der Pharaonenkunst wie der Antike fremder, ungeahnt reicher ornamentaler Schmuck.

Der ägyptische Spitz- und Rundgiebel verdankt nach Strzygowski seine Anregung der syrischen Architektur, echt asiatisch sind „die mehr auf den Gegensatz von Hell und Dunkel als auf die

[1] A. a. O. n. 9101.

[2] Unter den rund 400 von Crum publizierten koptischen Grabstelen des Kairiner Museums tragen, abgesehen von Symbolen und einigen Oranten, kaum ein halbes Dutzend figürliche Darstellungen. Bemerkenswert sind n. 8693 Daniel in der Grube, 8699 ein heiliger Drachentöter, und vor allem die merkwürdige Stele n. 8705 mit der receptio; dazu kämen noch wenige auswärtige Denkmäler, z. B. die Schenute Stele im Kaiser Friedrich-Museum.

[3] Strzygowski a. a. O. S. XX.

reine Form berechnete Wirkung der Wedelranke",[1] das geometrische oder von Pflanzenornament durchsetzte Muster ohne Ende, endlich „die auf den Gegensatz von Ruhe und Bewegung berechnete Anordnung, wobei die plastische Gestalt auf eine Rankenfolie gelegt erscheint". Dazu kommen, wie in der profankoptischen Kunst die Mithraeen, in der christlichen jene zahllosen namentlich auch in der Textur beliebten Jagd- und Tierhetzmotive, echt asiatische, genauer gesagt persische Elemente. Arabische Einflüsse zeigen dann gewisse Panneaux und Holztäfelchen in Schrägschnitt.[2]

Eine weitere interessante Tatsache, welche Strzygowski feststellt, ist die vielfach nachweisbare Deckung der ornamentalen Typik mit dem lokalen Ursprung der Denkmäler. Wenigstens gilt sie für ganze Gruppen von Grabstelen, an denen sich fast ebenso viele voneinander abweichende Kunstkreise kontrollieren lassen als koptische Sprachdialekte. „Schon in so eng beieinander liegenden Städten wie Theben, Armant, Esne und Edfu wechseln die Typen. Armant, woher die meisten Stelen kommen, hat drei Lieblingstypen: das Siegeskreuz im Kranze, Kreuz und Kranz von den Flügeln eines

[1] Ein sehr scharf ausgezacktes, spiralförmiges Rankenmotiv mit Mittelrippe, derart gebildet, daß die Einrollungen aus „einem konzentrisch oder mehreren tangential im Wirbel gelegten Wedeln" entstehen.

[2] Mit Recht verwahrt sich Strzygowski S. XXIII f. gegen jede Ableitung des Arabischen vom Koptischen. „Die Araber mögen in den ersten Jahrhunderten der Hedschra sich byzantinischer und koptischer Bauleute bedient haben: die große persische Kulturwelle, die in Ägypten mit dem Türken Achmed ibn Tulun einsetzt, schwemmt das alles hinweg. Was Makrizi von der Erbauung der Moschee Achmeds durch einen Christen (Nasrani) erzählt, ist, soweit von verschiedenen Seiten daraus auf einen Kopten als Architekten geschlossen wurde, Fabel. Makrizi selbst gibt die richtige Spur durch sein Zitat aus dem durchaus glaubwürdigen Quda'i, der Samarra bei Bagdad als den eigentlichen Quell der den Ägyptern so fremdartigen neuen Kunst hinstellt. Das bestätigen auch die Bauformen und der Schmuck der Moschee. Das persische Element gewinnt dann neuen Boden durch die Kunst der Fatimiden. Was in dieser etwa byzantinisch aussieht, ist in Wirklichkeit rein persisch, und die Verwandtschaft fatiminischer Ornamente mit dem Schmuck mittelbyzantinischer Handschriften erklärt sich lediglich daraus, daß auch die betreffenden byzantinischen Ornamente im wesentlichen persisch sind. Die nächste Welle der islamischen Kultur, die zentralasiatische, dem Kunsthistoriker greifbar vor Augen in den Bauten der Seldschuken in Kleinasien und den persischen, nach dem großen Mongolensturm entstandenen Denkmälern, kündigt sich in Ägypten zur Zeit Saladins an und gelangt zur Blüte unter den Mamluken. Die Kopten sind also an der Bildung der eigentlichen islamischen Kunst durchaus unbeteiligt."

Adlers getragen und Kreuz und Lebenszeichen zu dreien nebeneinander. In Esne liebte man kleine, oben runde Stelen, die mit Symbolen oder Tabernakeln mit dem Adler ꝛc. geschmückt sind. In Theben wird gern eine ähnliche, aber hohe, reich mit Tabernakeln, Tieren und Vögeln ausgestattete Form verwendet. Ganz anders sind die Stelen von Edfu; sie zeigen eine merkwürdige Überfülle von reinen Ornamentmotiven, wie Flechtband, Ranke, Mäander. Im entschiedensten Gegensatz dazu wieder steht Fajum, wo der Orantentypus vorherrscht."[1] Diese Verschiedenheit, welche sich auch auf die nichtsepulkrale Skulptur erstreckt so dominiert in Ahnas die Wedelranke, in Bawit das Muster ohne Ende und das gefiederte Blatt, in Theben das Fingerblatt , erweist bei allen äußeren Einflüssen doch wieder eine gewisse bodenständige Entwicklung.

Jene von einzelnen, namentlich Gayet, als gnostisch angesprochenen verkümmerten Ornamente und Figürchen der ägyptischen Kunst sind lediglich späte Produkte künstlerischen Unvermögens, keine Amulette, wofür einige sie gehalten haben, sondern nichts anderes als Füße, Griffe, Henkel und Deckel von allerhand Gegenständen. Die allgemeine orientalische Vorliebe für Tierschmuck brachte es mit sich, daß die Vogelwelt, aber auch sonstige Tiere, namentlich Löwe, Gazelle, Steinbock, Hase und Delphin in diesem Zierat eine fast ebenso große Rolle spielen, wie in der Textur. Am deutlichsten erkennt man den harmlosen Charakter dieser Figuren an jenen grotesken Püppchen, an denen zuweilen noch das mit Wachs befestigte Haar die alte Bestimmung verrät.[2] Anderseits scheint das häufige Vorkommen des Nackten in stark verkümmerter Form aus dem Unvermögen zu resultieren, die hellenische Überlieferung auszuschalten. Eine selbständige Fortführung desselben gab es nicht mehr, nachdem einmal der lebendige Zusammenhang mit der Antike zugunsten syrischer und östlicher Einflüsse verloren war, und bei dem stagnierenden Charakter der vorislamitischen Periode Ägyptens kam es bald zu mißverstandenen Wiederholungen, vor allem zu einer spezifisch koptischen Verunstaltung der Muskulatur, morosem Gesichtsausdruck und starrem Blick (vielfach Glotzaugen), namentlich

[1] A. a. O. XXI f.

[2] Beispiele im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin N. 368 f. Vgl. Strzygowski a. a. O. 201 u. 8868 ff.

in der Kleinskulptur. Dabei nahm die Nacktheit zwar leicht den Charakter des Gesuchten, der Nudität an, ohne daß im geringsten Reizung der Sinnenlust beabsichtigt war. Das Nackte an sich mochte beim Südländer damals sowenig wie heute verletzend erscheinen. Sonst würde es die altchristliche Kunst gewiß nicht nur vermieden haben, profane und symbolische nackte Figuren, z. B. Schiffer, Genien, in ihren Cömeterien zu dulden, sondern auch grade die beliebtesten biblischen Gestalten, Adam und Eva,[1] Isaak, Jonas, Daniel usf. sowohl in der Malerei als auch in der Plastik nackt auftreten zu lassen. Verpönt war niemals das Nackte an sich, sobald ein historisches oder symbolisches Motiv in Frage kam, wohl aber die Nudität und vor allem direkt Mythologisches.

[1] Einer Vorliebe für die Darstellung der Schöpfung und der nackten Protoplasten auf späten Elfenbeinkästchen läge nach Gräven, Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini (L'arte, fasc. VIII—IX. 1899) der am Nackten Gefallen findende Geschmack der Käufer zu Grunde. Er verweist auf eine analoge Erscheinung zu Beginn des vorigen Jahrhunderts, wo in England die Wiedergabe des unbekleideten weiblichen Körpers verpönt war und als Ersatz Figuren der Eva dienten, wie sie auffallend zahlreich in englischen Museen angetroffen werden. Daß für die Ausschmückung jener byzantinischen Kästchen lediglich historische Treue maßgebend war, scheinen mir gerade die beiden wertvollsten Exemplare, jenes von Darmstadt und das im Besitze des Mfg. Bethune glaubhaft zu machen, wo die Stammeltern nicht nur nackt, sondern wiederholt, sobald es die Szene erfordert, in voller Kleidung auftreten.

Sechstes Buch.

Kleinkunst und Handwerk.



Fig. 205. Brautkasten der Projecta im Silberschatz vom esquilinischen Hügel.
(British Museum.)

Erster Abschnitt.

Altchristliche Textilien. Weltliche und kirchliche Kleidung.

R. Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1891 und Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von A.-P., Str. 1893. – Grundlegende Untersuchung von Jos. Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario in der Zeitschrift L'arte I u. II (1898 f.) und separat Roma 1901 sowie Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, vornehmlich nach den Katakomben-malereien dargestellt. Köln 1898.

Neben den ägyptischen Funden, auf deren Grundlage sich eine wissenschaftlich aufgebaute Geschichte der spätrömischen und alt-christlichen Textilkunst schreiben ließe, kommen hauptsächlich die Monumente in Betracht, da sie am ehesten chronologische Anhalts-punkte vermitteln. So stellte Wilpert an Hand der Katakomben-gemälde fest, daß die ärmellose Tunika nur auf Bildern vor dem dritten Jahrhundert, die langärmelige Tunika und Dalmatik vor-zugsweise vom dritten ab, die barocke Paenula im vierten Jahr-hundert vorkommt, und zog damit eine scharfe Grenze zwischen den Fresken der ersten 200 Jahre und der späteren Zeit. Anderseits haben Wilperts Gewandstudien ein für allemal mit der These von der Übernahme unserer liturgischen Gewänder aus dem Alten Bunde aufgeräumt; die Kultkleider unterschieden sich im Urchristentum nicht wesentlich von den Profankleidern und wurden uns in dieser Form übermittelt.

§ 222. Sepulkralfunde. Eine Umwälzung auf dem Gebiete der alten Textilkunde brachten die ägyptischen Massenfunde von den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts an, nachdem zum Glück gerade die „armen" koptischen Gräber bis dahin vom Raubbau der Fellachen ziemlich verschont geblieben waren. Was in Italien, Griechenland und Kleinasien völlig vermodert und in

spärlichen Resten unter der Erde lag, das trat im hermetisch abschließenden Sandboden des Nillandes trefflich konserviert hervor. Der erste systematisch und in größerem Stil die spätägyptischen Textilien sammelnde Ausgraber war der Wiener Kaufmann Theodor Graf, berühmt geworden durch den Erwerb jener „alexandrinischen Porträtgalerie", einer rund hundert Nummern umfassenden Serie fast modern anmutender Mumienporträts aus der Nekropolis von Rubaijat, dem alten Kerke. Graf veranstaltete seine wichtigsten Ausgrabungen in der Provinz Fajûm,[1] aus welcher auch die von unserem bedeutendsten Afrikaforscher, Prof. Schweinfurth, erhobenen Reste stammen, die nun den Grundstock der ägyptisch-christlichen Sammlung der kgl. Museen zu Berlin bilden.[2] Ihnen folgte der Aachener Textilienforscher Franz Bock, welcher mit den Mitteln des Centralgewerbevereins für Rheinland und Westfalen die Erhebung wertvoller Textilien aus christlichen Gräbern Ägyptens betrieb und so unsere Kenntnis des antiken Bekleidungswesens energisch förderte. Seine Ausstellung von Texturen und Ornaten in der Kunsthalle zu Düsseldorf 1887 gab willkommene Auskunft über die Art und Herstellung altchristlicher Gewänder und ihrer Rohstoffe,[3] welche meist aus Leinen (Byssus) und Wolle, oft auch aus Hanf, Seide ꝛc. bestanden und deren Färbung, Musterung, Schnitt und Technik ebenso verschieden sind wie ihre Bedeutung. Es ergab sich, daß gewöhnlich die mumifizierten, mit gekörntem Natron überstreuten Leichen in ihre (oft besten) Gewänder gehüllt, auf ein schmales Sykomorenbrett geschnürt und dann mit Wickeln und Tüchern befestigt waren. Solche Funeraltücher oder Überzüge (pallia mortuorum), ca. 250 × 160 cm groß, waren oft plüschartig in der Art von ungeschnittenem Samt in Leinen auf vertikal gespannter Kette gewebt, in Purpurwolle abgefaßt und an den Enden ausgefranzt. Bei vornehmen Christen wiesen diese Rubber-

[1] Vgl. Karabaczek, Katalog der Th. Grafschen Funde in Ägypten. Wien 1883 und Al. Riegl, Die ägyptischen Textilfunde im K.K. österreichischen Museum. Wien 1889.

[2] Hauptsächlich aus Arsinoe. Vgl. Strzygowski, Orient od. Rom, Abschn. IV.

[3] Fr. Bock, Katalog frühchristlicher Textilfunde des Jahres 1886; Beschreibung von Gobelinwirkereien in verschiedenfarbiger Purpurwolle und von vollständig erhaltenen Bekleidungsgegenständen der spätrömischen und frühbyzantinischen Periode (IV.–VIII. Jahrh.), aufgefunden in koptischen Begräbnisstätten Oberägyptens. Düsseldorf 1887.

stoffe noch medaillonartige Eckverzierungen auf; polychrome Tier- und Pflanzenornamente — mitunter auch das Anx — fehlten dann auch nicht. Nach Karabaczek scheinen einige sogar eine Art Fabrikmarke zu tragen. Die Mitte der Totenmäntel war beim Erheben der Leichen in der Regel verdorben, weil hier die Verwesungsstoffe der Mumien am ehesten durchdrangen.[1] Zu unterscheiden von diesen Funeraltüchern sind die Obergewänder der Leiche, Togen, welche je nach der Jahreszeit wechseln und — was in Rom nur ein Vorrecht des Adels war — mit aufgenähten oder eingewirkten angusti und lati clavi in Purpurwolle versehen waren. Die reichverzierten Oberkleider der ägyptischen Frauen bestanden, wie Funde ergaben, aus rechteckigen feinen Linnenstücken mit vielfarbigen Streumustern in Gobelinmanier (vestes palmatae). Das eigentliche Männergewand, die Tunika mit purpurfarbenen Zierstücken und langen Ärmeln, war vielfach aus einem Stück gewebt, so wie die tunica inconsutilis des Herrn; goldgewirkte Zierstreifen daran, unten in Bullen endigend, waren keine Seltenheit. Dagegen zeichneten sich Frauen- und Kindertuniken aus durch eingewirkte oder aufgesetzte farbige Randbesätze und Borten von Purpurwolle am Halse, den Ärmeln und dem unteren Bund. Diese tunicae praetextae sind meistens in feinem Leinen und vielfarbiger Wolle gefertigt — niemals in Seide — ein Beweis für ihr hohes Alter. Merkwürdig erscheint auch die Kopfbedeckung der Leichen, eine Art viereckiger Sack, maschen- und netzförmig gewirkt, mit eingestickter polychromer Dekoration. Sie ist so elastisch und biegsam, daß bei der Auffindung derselben die Meinung sich geltend machte, daß sie eher als Beutel gedient hätte, wogegen allerdings ein Nachweis von Haarüberresten in einzelnen spricht. Mitunter wurden sie mit koptischen Inschriften versehen; einige laufen auch oben spitz statt eckig aus, außerdem



Fig. 206. Palliolum aus Achmim-Panopolis. (4. Jahrh.)

[1] Die reiche Verzierung und Ausstattung dieser Pallia sowie die Spuren von abgenutzten und ausgebesserten Stellen beweisen den Gebrauch derselben zu Lebzeiten. Sie sind also kaum eigens für funerale Zwecke angefertigt worden.

scheint es, als habe man über Kopf und Hände der Leichen kleine Deckchen (palliola) gebreitet.[1]

Neben Bock beschäftigte sich hauptsächlich der Straßburger Antiquar R. Forrer mit der wissenschaftlichen Bearbeitung von Textilien, namentlich der von ihm selbst erworbenen aus der Nekropolis von Achmim-Panopolis. Feste Anhaltspunkte für die Datierung dieser Grabfunde brachten erst spätere Ausgrabungen, vor allem diejenigen von Antinoe. In Anbetracht der Wichtigkeit der dorten im Laufe der Jahre von Gayet ans Licht gezogenen Webereien und Stickereien ist es zu bedauern, daß noch jede umfassende Publikation fehlt. Die Mehrzahl seiner Funde wird im Musée Guimet in Paris aufbewahrt; darunter aus hadrianischer Zeit die reichgeschmückte Mumie der Thaias — Gayet wollte in ihr die von Paphnutius bekehrte Hetäre Thais wiedererkennen —, aus dem dritten Jahrhundert das Grab der Euphemiäan, welche mit ihrem ganzen Stickapparat beigesetzt war, aus etwas späterer Zeit dasjenige des Aurelius Colluthus und seiner Gattin Cäcilia, deren Gewänder rote und grüne Monogramme und Medaillons mit Engeln und Heiligen trugen, und endlich die kostbar bekleidete Leiche eines „byzantinischen" Edelmannes. Er trug leinene Hosen, gestickte Leinentunika und zahlreiche Schärpen, eine davon mit dem Bilde eines hl. Drachentöters. Neben ihm lagen ein Kreuz aus Bergkristall und Sardonyx, ein kleines Wachsgemälde, Vasen und ein Terracottastück mit Mahlszene.

§ 223. **Die profane männliche Kleidung.** Das eigentliche Hauskleid des Römers war die **Tunika**, ein weites hemdartiges, ursprünglich ärmelloses Gewand von einer dem *χιτών* entsprechenden oblongen Form. Sie diente entweder als Hemd und Rock zugleich, oder man trug unter ihr außer dem Lendentuch (oder Kniehosen)[2]

[1] Ein solches Palliolum, 43×32 cm groß, aus dem Berliner Museum, habe ich RQS 1894, 341 ff. publiziert. Es stellt Petrus und Paulus im Paradiese vor und dürfte dem 4.–5. Jahrhundert zugehören. Ein kleineres Exemplar gibt nach Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis, unsere Fig. 206. Der altchristliche Brauch, Kopf und Hände der Leiche auf diese Art zu bedecken, hat sich bis heute bei der Bestattung der Päpste erhalten.

[2] Die Form des schmäleren Lendenschurzes (*περίζωμα*, subligaculum) zeigen die ältesten Bilder der Kreuzigung, die des breiteren der Täufer in der Sakramentskapelle A3 und Daniel auf jüngeren Denkmälern. Beinkleider (bracae) tragen, als durchaus barbarische Tracht, die Magier, die babylonischen Jünglinge und Orpheus,

eine zweite Tunika (tunica interior, camisia). Angelegt wurde das einfache oblonge Tuch, welches weder genäht noch geschnitten oder zertrennt zu sein brauchte, derart, daß man das Stück (abcd) in der Mitte (ee) zusammenlegte, den Körper zwischen beide Hälften (aece und bede) brachte und diesen einerseits offenen Doppelvorhang



an den Schultern durch Zusammennesteln der mit * bezeichneten Punkte befestigte. Diese Befestigung geschah mittels Knöpfen oder Spangen (fibula, morsus), auch durch Zusammennähen. Der Anstand erforderte im allgemeinen das Gürten der Tunika (tunica cincta), wobei die beiden purpurnen Zierstreifen (clavus) gerade und parallel zu kommen hatten.[1] Bei der Arbeit pflegte man die

dagegen Beinbinden (fasciae crurales) der gute Hirt. Auch in der profanen Kunst ist es eine Ausnahme, wenn beispielsweise Trajan auf dem Konstantinsbogen in Kniehosen erscheint. Ein erhaltenes Exemplar Kniehosen aus einem koptischen Grabe beschreibt Bock a. a. O. n. 94 wie folgt: Obschon in ziemlicher Ausdehnung aus vier Leinenstücken in starken Nähten zusammengesetzt, entbehrt dieses Untergewand jedoch der in Ägypten allgemein üblichen Verzierungsweise durch eingewirkte Wollenstreifen nicht, indem auf der Rückseite desselben in haute-lisse-Manier von oben nach unten parallellaufend drei sehr schmale Längsstreifen in roter Wolle (lana coccinea) zu ersehen sind. Neben diesen drei eingewirkten Parallelstreifen ersieht man noch eine, wie es scheint, von der Näherin durchgezogene dünne Wollschnur in roter und grüner Farbe. Behufs der Anlegung und Befestigung dieses Untergewandes ist hinten, wie auch an den tunicae, eine 35 cm lange und kaum 1 cm breite „Streufe" (strophium) zum Durchlaß einer Befestigungsschnur oder eines Gürtels genäht, welche, in Verbindung mit zwei schmalen, bandförmigen Schnüren, am Abschluß angenäht und in der Mitte offen, diese bracae an den Lenden des Trägers zusammenbinden und befestigen können. Der Schnitt, die Größe, sowie die Anlegungs- und Befestigungsweise dieses Untergewandes stimmt fast ganz mit unseren heutigen aus Leinen zusammengesetzten Schwimmhosen überein. Durchmesser oben an der Streufe 52 cm Länge.

[1] In Afrika war dagegen die ungegürtete Tunika vorherrschend (discincti Afri). — Der clavus angustus (στενόσημος) bestand aus zwei schmalen Purpurstreifen, welche von der Halsöffnung bis zum Saum des Gewandes reichten. Er war

Befestigung über der rechten Schulter der Bequemlichkeit halber zu lösen, um freier hantieren zu können. Für diese vorzugsweise Arbeitern und Sklaven eigene Tracht hatte man den Namen ἐξωμίς (tunica exomis).

Die Ärmeltunika (tunica manicata), ein echt orientalisches,

Standesabzeichen der Ritter, im Gegensatz zum clavus latus (πλατύσημος), der als breiterer Streifen Abzeichen der Senatoren war. Auf altchristlichen Bildwerken handelt es sich dabei meistens lediglich um eine Verzierung. Außer ihm trug man an den Säumen, an Hals und Ärmeln bandartige Besatzstreifen. Vom vierten Jahrhundert ab namentlich liebte man es, den clavus nur halb von oben und unten durchzuführen, so wie es die Fig. 207 abgebildete Tunika zeigt. Man vervollkommnete dann die Dekoration durch Aufsetzen kleiner Zierstücke in viereckiger (tabulae) oder runder Form (orbicula segmenta, fälschlich auch calliculae). — Unter den erhaltenen reichverzierten Exemplaren aus koptischen Gräbern ist die von Bock a. a. O. unter n. 91 beschriebene tunica clavata et praetextata, anscheinend von einem hohen Würdenträger, bemerkenswert, „ein reiches Obergewand in schwerem Leinenstoff mit aufgenähten Zierstücken in vielfarbiger Wolle, hergestellt an der vertikal gespannten Hochkette . . . Vorder- und Rückseite des Ornates ist mit etwas mehr als 10 cm breiten Zierstreifen (lingulae, angusti clavi) besetzt, die sich auf der Rückseite des Gewandes ziemlich auch in den vier verschiedenen Farbentönen erhalten haben. Das Ornament zeigt in diesen breiten Zierstreifen oval gezogene Laubverschlingungen, in deren Mitte eine kleine Tierfigur, etwa wie ein Fisch oder Käfer, immer wiederkehrt. In den beiden ornamentalen Längsstreifen, welche über die Schultern des Trägers bis zu den unteren Verbrämungen des Ornates auf jeder Seite herniedersteigen, erblickt man je viermal sich wiederholend das haute-lisse-mäßig eingewirkte Bild des segnenden Weltheilandes (?) sitzend auf einer »sella curulis«, mit aufgehobenen Händen, das bartlose Haupt von einem noch ungekreuzten Nimbus umgeben. Die Hände sind nicht wie immer segnend erhoben, sondern das thronende Bildwerk hält in jeder Hand ein Ornament, Pflanze oder Frucht (?), empor. Die bei weitem reichste Ornamentik in Gobelin-Wirkerei zeigt die untere Einfassungsborte (limbus, periclysis), die eine größte Breite von 24 cm zeigt. In dieser farbenreich gewirkten praetexta, die leider durch Verwesung stark gelitten hat, ersieht man große kreisförmige Ornamente (rotae, scutellae) abwechselnd mit gleich großen ausfüllenden Zwischenverzierungen, die in ihrem harmonischen Farbenschmuck die haute-lisse-Wirkereien auf der Höhe ihrer polychromen und technischen Entwicklung zu erkennen geben. In den beiden großen rotae erkennt man deutlich im Embryo das später in der Gotik stereotype sogenannte Osterei. Einem geübten, mit den ägyptisch koptischen Ornamenten vertrauten Musterzeichner wird es nicht schwer fallen, den ganzen Ornat in verkleinertem Maße mit allen seinen vielfarbigen Ornamenten, auf Grundlage der erhaltenen Teile, bildlich wiederzugeben. Derselbe gehört unstreitig zu den reichsten und originellsten der seither aus dem Grabesdunkel gehobenen Ornamente. Für die Aufnahme eines Gürtels zur Aufschürzung ist ein schmaler zusammengenähter Durchlaß vorhanden. Länge 127 cm, Durchmesser des unteren Saumes 96 cm."

meist aus einem Stück gewebtes Kleidungsstück, in welchem in der cömeterialen Malerei die Magier und die babylonischen Jünglinge erscheinen, kommt in Rom erst vom dritten Jahrhundert an zur Geltung. Die in der letzten republikanischen Zeit als weibisch verpönte, bis zu den Knöcheln reichende Ärmeltunika wurde im vierten Jahrhundert von den Vornehmen – z. B. vom Kaiser und von den togati auf den Reliefs des Konstantinsbogens – getragen, und Augustinus erklärt es für eine Schande, wenn ein anständiger Mensch keine solche habe.



Fig. 207. Ärmeltunika aus einem koptischen Grabe. (Museum des deutschen Campo Santo in Rom.)[1]

Die **Dalmatik** (*δαλματική*, dalmatica) war lediglich eine weite, nicht gegürtete Tunika mit breiten, kurzen Ärmeln, die in Rom im Zeitalter der Antonine aufkam. Sie diente als Obergewand und wurde bei günstiger Witterung als Ausgehekleid benutzt. In der Katakombenmalerei begegnet sie seit dem dritten Jahrhundert, und zwar die Männerdalmatik verhältnismäßig

[1] Kaufmann, Die ägyptischen Textilien des Museums von Campo Santo (*Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν* 32 ff.) n. 49: „Ärmeltunika in mittlerem Byssus, gut erhalten, 1,20 m lang, 86 cm breit, Spannweite inkl. der eingewebten Ärmel 1,80 m; Ärmellänge 37 cm. Der zwischen 4 und 4,5 cm variierende clavus in Sepiabraun führt abwechselnd Taube, Kreuzrosette, Lotosblume und -Frucht sowie ein Herz als Ornament in gekreuzten Volten. Dasselbe gilt von den calligulae 8 × 11,5 cm mit ihren je 9 Feldern. Die vier bullae laufen in Birnform aus und sind mit Kleeblattdessin geziert. Die vertikale Halsspange (Halsausschnitt 30 cm) sowie die entsprechende Rückspange zwischen den oberen clavi zeigt in fünf Bogen im Schildtanz begriffene Genien, ein oft wiederkehrendes Textiliensujet. Vorder- und Rückseite der Tunika decken sich bezüglich der Verzierungen.“ Eine prachtvolle tunica inconsutilis des 4. Jahrh. aus feinem Linnen mit eingewirkten mythologischen Darstellungen an der Hochkette in dunkler Purpurwolle gearbeitet bei Bock a. a. O. n. 82.

selten und nur bei Oranten. Die in Ägypten aufgefundenen Dalmatiken bestehen aus einem oblongen Stücke Tuch mit eingewebtem Durchlaß für den Kopf; die offenen Seitenteile werden durch Gürtung geschlossen.

Die Toga, das hervorragendste nationale Gewand, in welchem der Römer außerhalb des Hauses auftrat, wich in der Kaiserzeit infolge ihrer Unbequemlichkeit allmählich dem Pallium und der Dalmatik. Die altchristliche Malerei kennt sie fast gar nicht, und auf plastischen Werken, z. B. den Diptychen des vierten und fünften Jahrhunderts, hat sie die aus den Reliefs am Konstantinsbogen ersichtliche Form, charakterisiert hauptsächlich durch die unter dem Einfluß der Palla der Isispriesterinnen bewirkte contabulatio, d. h. künstlichen Faltelung vor der Brust, wo somit die Form eines breiten Streifens (tabula) entstand. Die Anlegung dieses meist ellipsenförmigen etwa 6 m langen und 1,5 m breiten Gewandstückes wurde nach Wilpert derart bewirkt, daß der Anfang der contabulatio geradlinig auf die linke Schulter und quer über den Rücken nach der rechten Achselhöhle lief, dort nach vorn gezogen wurde, um dann die Brust quer bedeckend auf dieselbe Schulter zurückzukehren. Nun entfaltete man das Gewand, breitete es über den Rücken und zog es wieder nach vorn, wo der Endzipfel über den linken Vorderarm zu liegen kam.[1]

Der mehr internationale, den Griechen entlehnte bequeme Philosophenmantel verdrängte die Toga allmählich und erst recht bei den Christen, da Christus und die Apostel ihn trugen. Tertullian hat dieser vestis augusta bekanntlich eine eigene Schrift gewidmet. Die Katakombenmaler ziehen ihn der Tunika vor und bekleiden damit bestimmte biblische Gestalten, Abraham, Moses, den Herrn, die Apostel usf. Er bestand aus einem oblongen Stücke von Wollstoff, dreimal so lang als breit, das man anlegte, indem man ein Drittel über die linke Schulter warf, so daß ein Teil über den Arm herabfiel, den Rest mit der Rechten hinter dem Rücken herumzog und dann wieder nach vorn führte, wo er über der linken Schulter mit einer Spange befestigt wurde, falls man nicht ohne diese auskam.[2]

[1] Wilpert, Die Gewandung der Christen 9.

[2] Die Dekoration dieser Pallien war namentlich im Osten und in später Zeit eine überaus reiche. Unter den zahlreichen bei Bock a. a. O. notierten Beispielen sei eines, nämlich das n. 10 beschriebene, leider nur teilweise erhaltene Totenpallium aus

In der christlichen Kunst ist das Pallium gleich bei seinem ersten Erscheinen „ein Kleid der Auszeichnung und der Würde, das dem einfachen Gläubigen vorenthalten bleibt; seit dem vierten Jahrhundert bildet es zusammen mit der Talartunika die den heiligen Gestalten eigentümliche Tracht“.[1] Nach Art der Philosophen, auf dem bloßen, nur mit dem Lendentuch versehenen Körper trägt Isaias auf dem berühmten S. 361 wiedergegebenen Gemälde dieses Gewandstück, und ausnahmsweise erscheinen auch Christus und Moses so auf Fresken des zweiten Jahrhunderts.

Als leichterer Überwurf diente die **Chlamys** (χλαμύς, sagum, paludamentum), der **Soldatenmantel, dessen beide Enden einfach über der rechten Schulter zusammengeknüpft** oder mittels Spange verbunden wurden. Ihn **trug der Heiland bei der Verspottung. Auf** altchristlichen Darstellungen tragen ihn außer **den Soldaten zuweilen die Magier, Herodes,** Nabuchodonosor und einige Tyrannen. Dagegen war die Paenula (φαινόλης) ein schwerer wollener Radmantel mit Kapuze (cucullus



Fig. 20[illegible]. Gewandeinsatz des 5. Jahrh. (Daniel in der Grube).

dem sechsten Jahrhundert hervorgehoben, da es zeigt, wo die Motive herstammen. Es ist der „Teil eines großen Überwurfs als Gobelin in großer achteckiger Sternform auf der Hochkette in amethystfarbiger Purpurwolle gewirkt und nachträglich auf einen schweren Rubberstoff, einen Plüsch mit ungeschnittenen Zotteln, aufgenäht. Die prächtige, mit großem Geschick angelegte Musterung ergibt sich aus acht übereck gesetzten Quadraten, die von einem mittleren, größeren Viereck in Kreuzform teils durch eingewirkte, teils durch eingestickte Bandverschlingungen gebildet werden. Im Hinblick auf die vorliegende, geistreich komponierte Musterung nimmt es fast den Anschein, als ob das vorliegende reiche Dessin, desgleichen die komplizierten systematischen Bandverschlingungen in den latissimi clavi unter 42—52 klassisch griechischen Formen und Typen nachgebildet worden seien, die sich in den reich gemusterten griechisch römischen Mosaikböden aus den Zeiten der Ptolemäer in der reichen ägyptischen Provinz gewiß zahlreich vorhanden. Nachweislich sind die wellenförmigen Linien, bekannt unter dem Namen des laufenden Hundes, ferner der Diamant- und Eierstab, sowie die achtblätterigen Rosen, Ornamente, die immer wieder fast stereotyp in den hier ausgestellten Gobelinswirkereien anzutreffen sind, in griechisch-römischen Mosaiken und Wandmalereien sehr häufig als traditionelle Ornamente anzutreffen. Der vorliegende ausgezeichnete clavus gehört zu den größten sternförmigen Ornamenten, wie sie seither in altkoptischen Grabstätten gefunden worden sind. Größter Durchmesser 45—56 cm.“

[1] Wilpert, a. a. O. 11.

tegillum), der über den Kopf gezogen wurde und bei schlechtem Wetter und auf Reisen diente. Sie hatte entweder runde oder mehr elliptische Form; letztere sehen wir z. B. an dem Bischof in der S. 144 abgebildeten Einkleidungsszene. Als „barocke" Pänula bezeichnet Wilpert eine den Gemälden des vierten Jahrhunderts eigene Form, wobei das Vorderteil kurz und keilförmig zugeschnitten, die Rückseite aber lang und schmal ist. Eine weitere Mantelsorte war die besonders in Afrika beliebte leichte elegante Lacerna, auch Byrrus genannt, gleichfalls mit Kapuze versehen. Auf älteren christlichen Denkmälern läßt sie sich nicht nachweisen,[1] dagegen sieht man sie auf der über dem Grabe der persischen Märtyrer Abdon und Sennen im fünften Jahrhundert gemalten Gruppe von Heiligen. Auf diesem Bilde einer coronatio durch Christus sind merkwürdigerweise alle genannten Mäntel (pallium, lacerna, chlamys, paenula) vertreten.[2]



Fig. 206. Einsatz des 6. Jahrh. (Maria mit Kind.)

§ 224. Die profane weibliche Gewandung. Das weibliche Hauskleid, die tunica muliebris, unterschied sich von der männlichen Tunika nur durch seine bis zu den Knöcheln reichende Länge und die höhere Gürtung unterhalb der Brust. Schon auf den ältesten Katakombenbildern kommt neben der ursprünglichen ärmellosen Tunika auch die langärmelige vor und seit dem vierten Jahrhundert, unter dem Einfluß der Dalmatik, auch eine breitärmelige (gegürtete und ungegürtete) Tunika.[3] Die Dalmatik wird vom dritten

[1] Mittelalterliche Miniaturen haben Lacerna und Byrrus als Tracht der Mönche und Nonnen. Das älteste erhaltene Exemplar (7. Jahrh.) beschrieben von Bock a. a. O. n. 445.

[2] Wilpert, Malereien Taf. 258. — Den Mantel, welchen der lammtragende Hirte — aber nur auf Fresken nach dem zweiten Jahrhundert — hat, bezeichnet Wilpert schlechthin als Umschlagstuch (*ἐνδρομίς*); vom dritten Jahrhundert ab trägt der gute Hirt auch zuweilen einen Schulterkragen mit Kapuze, die alicula, wie man sie auch an den olivenerntenden Putten der Januariuskrypta sieht.

[3] Ein interessantes Beispiel einer reichen tunica muliebris koptischer Provenienz ist das von Bock a. a. O. n. 146 beschriebene aus dem fünften Jahrhundert, ein Gewand „aus einem Stück mit den Ärmeln gewebt, in feinem Leinen mit angenähtem Bortenbesatz am untern Abschlußrand, am Halsausschnitt und dem Abschluß der Ärmel. Die Obergewänder für Frauen und Kinder sind in der Regel nicht mit breiten vertikalen Zierstreifen auf der Vorder- und Rückseite verziert, desgleichen auch nicht mit großen quadratischen oder kreisförmigen Schilden auf den Schulterteilen

Jahrhundert ab allgemein üblich; auf Katakombenbildern tragen sie vor allem die Oranten, meist Irene und Agape in den Mahlszenen, seltener die Madonna; zwei Beispiele einer Kapuzendalmatik (δελματικομαφόρτιον), wohl die einzigen in der alten Kunst, konnte Wilpert in den Katakomben S. Ermete und della Nunziatella nachweisen.[1]

Dem Pallium entsprach bei der Frau die Palla, welche so getragen wurde, daß sie gleichzeitig den Kopf verhüllte. Diese von der guten Sitte geforderte Notwendigkeit des Sichverhüllens machte ferner ein Kopftuch oder einen Schleier (μαφόριον, mafortium, flameum,[2] velum, velamen) notwendig, wie ihn insbesondere auch die gottgeweihten Jungfrauen trugen.[3] Seine Beschaffenheit erhellt schon aus jenem uralten Gemälde der „Brotbrechung" (S. 304); auch trägt ihn jene überreich gekleidete S. 299 abgebildete Orans

und den unteren Ecken, sondern zeichnen sich durch breitere und schmälere Bortenbesätze (praetextae) aus. Auch die vorliegende Tunika, welche einer jüngeren Frauensperson von Stand angehört zu haben scheint, ist mit solchem vielfarbigen Bortenbesatz umsäumt. Diese feinen Borten in einer Breite von 5½ cm sind in Gobelintechnik in vier Farben in Wolle gewirkt. Auf einem safrangelben (crocus) untern Rande, der mit den üblichen herzförmigen Ornamenten gemustert ist, erheben sich in Zickzackform Spitzen oder Zacken in scharlachroter Farbe (coccus), welche von einem grünen Pflanzenornament bekrönt und abgeschlossen werden; dazwischen erblickt man auf weißem Fond je eine Blume oder Blumenkapsel mit nach oben gekehrtem Stiel, der in Kreuzform auszumünden scheint. Diese Borte, die sich am Halsausschnitt, desgleichen an dem Abschluß der Ärmel in gleicher Musterung wiederholt, ist hinsichtlich der Farbstimmung äußerst gefällig und wirksam. Die sämtlichen Borten, streifenförmig als haute-lisse gewirkt au petit metier, sind auf den Leinenstoff zu ihrer Verstärkung aufgenäht, nicht an denselben angesetzt. Noch ist hinzuzufügen, daß an der oberen Borte des Halses sich ebenfalls, in Gobelinmanier gewirkt, ein rundes Medaillon im Durchmesser von 8 cm als Schulterverzierung ansetzt, welches im Innern auf dunklem Fond eine sitzende weibliche Figur mit untergeschlagenen Beinen erkennen läßt, die beide Arme emporhebt und in beiden Händen einen nicht deutlich zu erkennenden Gegenstand hält. Der Leinenstoff ist von ziemlicher Feinheit und zeigt eine doppelt eingenähte Streife (strophium) zur Aufschürzung. Der hintere Teil dieser tunica muliebris fehlt. Länge 98 cm, Breite des Vorderteils 65 cm, Länge eines jeden Ärmels 32, Breite 27, Weite des Halsausschnittes 22 cm."

[1] Wilpert, Die Gewandung der Christen 25 und Malereien Taf. 75.

[2] Von flamen; daher ist die Schreibweise flammeum unrichtig.

[3] Hierüber E. Wüscher-Becchi, Die Kopftracht der Vestalinnen und das Velum der „gottgeweihten Jungfrauen". RQS 1902, 313–325. Die allgemeine Tracht sowohl der Virgines Vestales wie der gottgeweihten Jungfrauen war die der römischen Bräute, eine gegenseitige Abhängigkeit liegt nicht vor.

aus der Katakombe des Thrason. Solche Kopfhüllen in feinem Byssusleinen und gemustert mit breiten streifenförmig gewirkten Verzierungen in Gobelintechnik haben sich mehrfach in koptischen Gräbern gefunden.[1]

§ 225. Liturgische Gewänder. Sie waren, wie schon bemerkt, ursprünglich nichts weiter als die guten Straßenkleider des gebildeten Mannes, hörten aber beim Wechsel der Mode allmählich auf, dem gewöhnlichen Leben zu dienen, und blieben dank dem konservativen Charakter der Kirche bald ausschließlich dem liturgischen Gebrauch reserviert.

So ist die Albe (tunica alba, vestis alba) lediglich eine lange Talartunika, so wie sie beispielsweise den hl. Hippolyt auf der S. 511 vorgeführten Statue ziert. Als Tracht besserer Stände wurde sie vor allem von den Geistlichen getragen. Später, als man über ihr die Dalmatik anlegte, fiel der nun überflüssige clavus bald ganz weg, und sie erhielt dafür Einfassungsborten (instita, limbus) am Saum, den Ärmeln und am Halsausschnitt.

Die Dalmatik, ebenfalls verlängert nach Art der Frauendalmatik und wie diese mit sehr breiten Ärmeln und Franzen versehen, behielt den Purpurclavus bei und wurde frühzeitig das liturgische Amtskleid der Diakone, so wie man es auf den ravennatischen Mosaiken aus der Zeit Justinians sieht. Auch die Bischöfe trugen sie, und aus einem Briefe Gregors d. Gr. (ep. 9, 107) können wir schließen, daß sie vorübergehend gerade wie das Pallium vom Papste auswärtigen Bischöfen verliehen wurde.[2]

Die Casel (casula, amphibalus, planeta) entstand aus der

[1] Im übrigen war die Kopfbedeckung sowie die Fußbekleidung von Männern sowohl wie Frauen die landesübliche. Eine merkwürdige Art viereckiger Tiaren, auf dem Rahmen als Netz- und Maschenarbeit hergestellt, wird in koptischen Gräbern gefunden. Vgl. Bock a. a. O. n. 209—218. — Über die Mitra, ursprünglich eine Art Taenia, eine heilige Binde, die auch die Vestalinnen trugen, sowie die Tiara, den Pileus der Alten, siehe Wüscher-Becchi RQS 1899, 77—108. Zwei altchristliche Mützen, aus Leder, mit Glaspasten und Gold besetzt, die eine 37,5 die andere 32 cm lang und nur 3,5 cm breit, wurden von Th. Graf in Ägypten gefunden. Siehe Swoboda RQS 1900, 46—53.

[2] Bemerkenswert, da es sich um Laien handelt, ist die dem Papste Eutychian (275—283) zugeschriebene Verordnung des Papstbuches: ut quicumque fidelium defunctum martyrem sepeliret sine dalmatica aut colobio purpurato nulla ratione sepeliret.

weiten und würdigen Paenula, dem im vierten Jahrhundert so beliebten Überwurf. Diese Form des Meßgewandes trägt schon Ambrosius auf einem Mosaik des fünften Jahrhunderts. An ihr kann man gut den Prozeß verfolgen, den sie vom Mantel bis zum goldüberladenen Ornatstück durchgemacht hat. Ihre kostbare Verzierung machte bald, namentlich für die Gottesdienste im Freien, einen stärkeren Mantel mit Kapuze notwendig, wozu man die wiederum verlängerte, nach vorn offene Lacerna (byrrus) nahm, unser heutiges Pluviale (cappa), dessen Name am besten noch an die ursprüngliche Bestimmung erinnert.

Das Pallium, jenes ehrenvolle, dem Urchristen liebe Gewandstück, war durch die Paenula, wie wir oben sahen, bald überflüssig geworden, wurde aber vermöge der im vierten Jahrhundert aufgekommenen Mode der contabulatio in einer zusammengefalteten Form gerettet und von der Kirche als Hirtenvließ (ποιμαντικὴ δορά) und höchste kirchliche Insignie verwandt und als solche über der Paenula getragen. Dieses pallium contabulatum konnte freilich nicht nach Art des früheren angelegt werden; es kam vorzugsweise auf die Schultern zu ruhen (ὠμοφόριον).[2] Beim Anziehen legte man den Anfang des zusammengefalteten wollenen Mantels „von rückwärts so auf die linke Schulter, daß ein Drittel vorn überhing; das zweite Drittel führte man in einer tiefen Bogenlinie über den Rücken zur rechten Schulter, von da in ähnlicher Weise über die Brust zur linken Schulter und warf das letzte Drittel zurück, so daß es hinten seitwärts hinunterhing. Um das Ganze im richtigen Sitzen zu erhalten, wurde es mit drei Nadeln (vorn, auf dem Rücken und über der linken Schulter) an der Paenula befestigt."[3] Von der contabulatio des Palliums bis zur Herstellung

[1] Die heutigen Griechen haben es nicht mehr.

[2] Ein Pallium pontificium aus justinianischer Zeit glaubte Forrer neben einem einfacheren Pallium unter den Funden von Achmim entdeckt zu haben. Beide sind lange Leinwandstreifen mit aufgenähten seidenen Besatzstücken; das angebliche erzbischöfliche Pallium trägt in Zwischenräumen neun in vielfarbiger Seide gestickte viereckige Bildeinsätze mit Szenen aus der Geschichte Christi, darunter die merkwürdige oben S. 396 vorgeführte Kreuzigung. Eine farbige Reproduktion des überaus wertvollen Stückes (Zierclavus eines liturgischen Prunkkleides?) gibt Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien. Siehe auch desselben Frühchristl. Altertümer S. 29.

[3] Wilpert, Die Gewandung der Christen 47; Fig. 24 B und C die höchst belehrenden Rekonstruktionsversuche, welche Wilpert vorgenommen hat.

in Form eines wirklichen Streifens war kein großer Schritt; es bewahrte aber bis zum neunten Jahrhundert die alte Art des Umlegens. Erst da gab man die lose Form auf und ihm die Gestalt eines um Brust und Rücken gelegten zusammengenähten Reifens mit je vorn und rückwärts einem herabfallenden Ende; der Stoff blieb, wenigstens in der abendländischen Kirche, Wolle, der einzige Schmuck die Kreuze. „In dieser unscheinbaren Form hat der Streifen alle Jahrhunderte überdauert und ist heute noch das, was er war: das höchste liturgische Abzeichen der Kirche, das ‚Symbol der Fülle des Priestertums‘, wie Innocenz III. es nennt, während die Toga, das stolze Abzeichen des civis romanus, in Rom mit dem letzten Konsul zu Grabe getragen wurde. So hat der Sieg des Christentums über das römisch-heidnische Weltreich im Pallium einen beredten Ausdruck gefunden."[1]

Die heutige Stola (orarium) ist ein Abkömmling jenes liturgischen Handtuches, dessen nach Art der antiken Opferknaben (camilli) und Tafeldiener (delicati) der Diakon bei der Vorbereitung des hl. Opfers, der Reinigung der großen und kleinen Kelche usf. bedurfte und das er zu diesem Zwecke über der linken Schulter trug. Sie war in allen Kirchen üblich, mit Ausnahme der römischen, wo ihre Stelle der Manipel vertrat, und wurde frühzeitig aus einem Geräte zur Insignie, der man dann ähnlich wie dem Pallium die Streifenform gab.[2] Das Konzil von Laodicäa verbietet die Stola bereits den Subdiakonen und niederen Klerikern, diese erhalten vielmehr, was eine allerdings späte Miniatur — die Subdiakonatsweihe im Pontificale des Erzbischofs Landulf von Benevent — bezeugt, an Stelle des orarium ein manutergium. Auch die Bischöfe und Priester trugen ein orarium (περιτραχήλιον) und zwar, da es ihnen zum Bedecken der bei der weiten Öffnung von Tunika und Casel entblößten Teile des Halses diente, nicht auf der Schulter, sondern um den Hals; nachdem es die Streifenform erlangt hatte, unterschied es sich vom

[1] Wilpert, Die Gewandung der Christen 50.

[2] Auf einer Miniatur der barberinischen Exultetrolle (12. Jahrh.) hat sie noch die Form eines Handtuchs mit ausgefranzten Säumen. — Eine Stola aus dem 5.—7. Jahrhundert dürfte in dem mit zwei Kreuzen versehenen, an den Enden ausgefranzten Leinenstreifen aus Achmim zu sehen sein, welchen Forrer, Die frühchristl. Altert. Taf. VIII 1 ediert.

Orarium der Diakone nur durch die Tragweise. Erst im Mittelalter kam die Bezeichnung Stola auf, nach Wilpert wohl unter dem Einfluß des ebenfalls streifenförmigen Palliums. „Die Wahl hatte zur Folge, daß fast alle Liturgiker in der Frage über den Ursprung der Stola in die Irre geführt wurden."[1] Altchristliche Denkmäler mit Darstellungen der Stola sind erst vom sechsten Jahrhundert ab erhalten, zunächst auf den Mosaiken von Ravenna.

Der Manipel war sozusagen nichts anderes als die Stola der römischen Diakone, ein aus Flachs oder Wolle gewebtes Handtuch entsprechend dem orarium der außerrömischen Diakone, das aber nicht wie dieses auf der Schulter, sondern auf dem linken Vorderarm getragen wurde. So verordnet schon das Papstbuch unter Silvester I. (314—335), ut diacones dalmatica uterentur in ecclesia et palla linostima laeva eorum tegeretur; das hier erwähnte pallium linostimum ist unser Manipel. Seiner wohl mehr quadratischen als runden Form wird es mit Wilpert zuzuschreiben sein, wenn der Manipel nicht auf der Schulter getragen wurde. Mit der weiteren Ausgestaltung der Weihegrade und der hierdurch bewirkten Entlastung der Diakone gestaltete sich dieses pallium linostimum zu einer Art Taschen- oder Schweißtuch, welches die älteren römischen Ordines als mappula, die mittelalterlichen als sudarium bezeichnen und das als solches auch von den Bischöfen, Priestern und Subdiakonen gebraucht, bei den Griechen als ἐγχείριον am Gürtel befestigt wurde. Auch hier ist die Entwicklung die gleiche wie beim Pallium und bei der Stola, der Manipel verlor langsam seine praktische Bedeutung, wurde gefaltet und diente nur noch als liturgisches Abzeichen für die höheren Weihestufen.

§ 226. Kirchenteppiche und Vorhänge. Daß Wandteppiche mit biblischen Szenen schon frühzeitig als Kirchenschmuck dienten, wissen wir aus einer Homilie des Asterios von Amaseia. Details über ähnliche zur Verdeckung des Ciboriums angebrachte Vela gibt Paulus Silentiarius in seiner Beschreibung der Sophienkirche, v 758 ff.; anderseits erzählt das Papstbuch von den Textschätzen, welche die Basiliken und Klöster Roms mit der Zeit zum Geschenk erhielten. Leider ist von diesem überaus wertvollen Inventar so gut wie nichts mehr erhalten, kein Fragment jener herrlichen

[1] Wilpert a. a. O. 51.

Purpurteppiche (pallia holovera blattea cum tabulis auro textis), wie seit Papst Hormisdas (514—523) die Kaiser von ihrer östlichen Residenz aus sie nach Rom sandten, kein „Seidenwerk" (palergium de holoserico), womit beispielsweise Papst Benedikt II. (684) den Altar in S. Maria ad martyres zierte, kein Tetravelum für die Ciborien. Wo das Papstbuch von der figürlichen Ausschmückung solcher Textilien berichtet, handelt es sich meist schon um die mittelalterliche Periode; so erhielt im 8. Jahrhundert S. Peter vom Papste Zacharias einen kostbaren gemmenverzierten Vorhang mit der Darstellung der Geburt Christi, von Hadrian einen ähnlichen mit der Befreiung Petri, von Leo III. reiche vestes, vela oder cortinae mit der Schlüsselübergabe, dem Martyrium der Apostelfürsten, der Auferstehung, Christus, Maria und dem Apostelkollegium umgeben von goldener Weinlaubornamentik, der Darstellung der großen von S. Marco nach S. Peter ziehenden Bittprozession usf.[1]

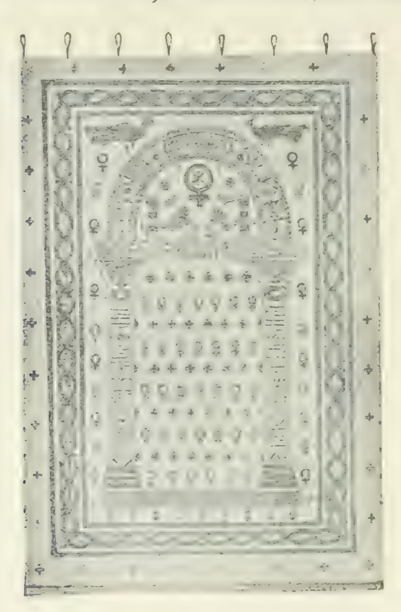


Fig. 210. Altchristlicher Kirchengobelin aus dem Fajûm (ca. 5. Jahrh. — Rekonstruktion).

Das einzige erhaltene Stück eines altchristlichen Kirchenvorhangs stammt aus den Grafschen Funden im *Ἀρσινοΐτης νομός* in Mittelägypten; es war sowohl vom technischen Standpunkt besehen als Gobelin wie wegen seiner Größe, die ungefähr ein Interkolumnium von 3,70×2,60 m deckte, eine ganz hervorragende Textur. Heute ist noch ein Teil, hauptsächlich der linken Seite, mit 3,71 m Höhe bei 1,40 m Breite vorhanden. Von der Vorrichtung zum Aufhängen sieht man noch drei intakte Hanfschnüre sowie Ansatzstellen

[1] Siehe De Waal, Figürliche Darstellungen auf Teppichen und Vorhängen in römischen Kirchen bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts nach dem Liber Pontificalis. RQS 1888, 313—321.

zur seitlichen Befestigung. Das Material ist für die bunten Teile Wolle (rot, blau, grün in schönen Abstufungen), Kette und Einschlag Baumwolle. Die äußerst gelungene Rekonstruktion des ganzen Werkes, welche wir nach dem Entwurfe Swobodas in Fig. 210 wiedergeben, erinnert in ihrem ornamentalen Teil entfernt ebenso an die Canones des Rabulas, wie an gewisse Bogenstellungen auf den Mosaiken von Hagios Georgios zu Thessalonich. Von den beiden Pfauen im Bogenzwickel ist der linke in realistischem Kolorit von grün, purpur und blau gut erhalten. Den Mittelpunkt der Archivolte bildete nach sonstigen Analogien entweder eine hängende Lampe oder eine corona oder ein Kreuz. Swoboda entschied sich für das in den Ring des Anχ eingelegte Monogramm, wofür die Textilien soviel Belege bringen; ich halte das vom künstlerischen Standpunkte aus für um so wahrscheinlicher, als damit ein Ruhepunkt gegeben ist gegenüber jenen zahlreichen kleinen Kreuzen, welche als Streumuster abwechselnd mit dem Anχ das ganze Feld bedecken.[1] Auch die Leuchter zu den Seiten des Monogramms sind auf Grund eines vorhandenen Restes ergänzt, die Tiere dagegen nur unsicher zu bestimmen. Dafür bieten die erhaltenen Partien volle Sicherheit für das Aussehen des farbensatten ornamentalen Rahmens.

Es ist fraglich, ob der Vorhang dereinst als Teil eines Tetravelums gedient hat und somit unmittelbar nahe dem Altare angebracht war. Seine Seitenbinden erweisen jedenfalls seine Bestimmung zur Verhüllung einer Interkolumne und schließen die Benutzung als Türvorhang oder Wandteppich aus.

Zweiter Abschnitt.

Liturgische Geräte. Devotionalien.

§ 227. Kelche und Patenen. Diente der Urkirche wohl zweifellos ein passendes, landesübliches Trinkgefäß als Kelch (calix, ποτήριον) bei der eucharistischen Feier, so fehlen doch alle

[1] Ein jüngerer, von Butler, Ancient coptic churches of Egypt. Oxford 1884, 31 erwähnter Vorhang zeigt gleichfalls das dominierende Kreuz im Mittelfelde.

[2] Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird. Leipzig 1881, 174 f. verweist auf die Verwandtschaft zwischen den christlichen und mohammedanischen Kirchenbehängen. — Noch heute trifft man auf orientalischen Gebetsteppichen häufig architektonische Motive.

Anhaltspunkte zu einer präzisen Vorstellung, die wir uns vom Abendmahlskelche des Herrn,[1] der Apostel und ihrer ersten Nachfolger machen könnten. Sicher bezeugt ist der Gebrauch gläserner Kelche im zweiten Jahrhundert, denn einmal erwähnen sie von da ab Schriftsteller — schon Tertullian spricht in seinem Traktat de pudicitia cap. 10 von durchscheinenden Kelchbildern — anderseits ergibt sich das aus jenem S. 295 f. erörterten eucharistischen Fresko mit dem durchsichtigen Glasbecher in der Lucinagruft. Vom dritten Jahrhundert ab scheint bereits die geräumige und handliche Form des doppelhenkligen Kantharus vorgezogen zu werden, wie sie in der Folge auf Gemälden, Sarkophagen und Inschriften zu sehen ist.[2] Als ältestes Originalexemplar eines christlichen Kelches dürfte der hier abgebildete, zu Samarobriva bei Amiens gefundene blaue Glasfluß angenommen werden[3]; er gleicht im wesentlichen dem Kelche auf dem berühmten Opferbild im Thysiasterion von S. Vitale (Fig. 159 bezw. 174). Neben Glaskelchen, die bis zur Zeit Gregors d. Gr. üblich waren, gab es natürlich auch solche aus Holz, edlem Metall usw. Die ältesten Nachrichten des Papstbuches hierüber (Urban I.) sind jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen, wogegen die genauen Inventarien aus dem Pontifikat des Silvester (oben § 92)



Fig. 211. Glaskelch des 5. Jahrh. (Brit. Museum.)

[1] Der berühmte heilige Gral (sacro catino) im Domschatz von S. Lorenzo, in Genua ein von Kreuzfahrern erbeuteter orientalischer Glasfluß, wird ohne den geringsten historischen oder archäologischen Anhalt als Abendmahlskelch Christi ausgegeben. Auch von dem von Beda erwähnten silbernen Abendmahlskelch (Baronius, Annales ad ann. 34 n. 63) weiß die Überlieferung nichts.

[2] Vgl. insbesondere die S. 312, 1 erwähnte Abhandlung von Schnyder.

[3] Dalton, Catalogue n. 658. Er bemerkt S. 132 mit Recht: this form of vase was made by the Franks in metal, but it does not seem necessary to ascribe the present example to them, as it may with equal probability be regarded as a product of Roman provincial art. — Vgl. über solche Kelche Aus'm Werth, Heidnische und christliche Glaskelche und Patenen, in Bonner Jahrbücher 1878, 119—129. — Auf einer dem 5.—6. Jahrh. zugeschriebenen koptischen transenna mit symbolischem und ornamentalem Schmuck sieht man zwei Pfauen welche ein Tuch im Schnabel halten, und darüber einen gerippten Henkelkelch mit eucharistischem Brot. Strzygowski, Koptische Kunst n. 7368.

allen Glauben beanspruchen.[1] Sie dokumentieren am besten auch den Unterschied zwischen dem schweren Konsekrations- (scyphus) und dem leichten Kommunionkelch (calix ministerialis) und zeigen, daß bis zu 30 ℔ schwere Patenen aus reinstem Gold oder Silber im Gebrauch waren.[2] Die Patena (patina, πατάνη) war eine umfangreiche und entsprechend tiefe Schüssel, mit welcher der heutige δίσκος der Griechen zu vergleichen ist. Zur leichteren Handhabung und für die Ausspendung der Eucharistie war sie mit Henkeln versehen. Gläserne Patenen soll gemäß dem Papstbuche Zephyrin eingeführt haben. Leider blieb kein authentisches Exemplar dieser Gattung, von deren Ausstattung wir uns auf Grund der fondi d'oro einen Begriff machen können, erhalten. Bleibt es dahingestellt, ob die große silberne Schale zu Perugia mit der Inschrift utere felix cum gaudio liturgischen Charakters ist, so liegt es nahe, bei einer 1882 in der Nähe von Jesi entdeckten Silberplatte mit dem Fisch sowie einem vergoldeten Exemplar mit der über den Paradiesesbächen schwebenden engelflankierten crux gemmata, welches Graf Stroganoff aus sibirischen Funden vom Jahre 1846 erwarb, vor allem aber auch bei dem schönen mit dem Kreuz versehenen Silberteller im Schatz von Cypern, an Patenen zur Aufnahme der Eulogien zu denken.[3] Unter Silvester und

[1] Donatoreninschriften auf Kelchen (calices literati) aus alter Zeit sind erst vom fünften Jahrhundert ab nachweisbar. So stiftete Valentinian III. der Kirche von Briva Curetia (Brive, Departement Corrèze) einen Kelch mit der Dedikation: Valentinianus Augustus Deo et sancto Martino Brivensi pro se suisque omnibus votum vovit et reddidit; Galla Placidia schenkte der Zachariaskirche zu Ravenna ein Exemplar mit der Aufschrift: Offero S. Zachariae Galla Placidia Augusta. Für weitere Inschriften vgl. Card. Mai, Collect. Vatic. V 197; die älteste metrische Kelchinschrift dürfte die von Le Blant, Inscriptions chrét. I 445 mitgeteilte sein: Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro | Iniecto aeternus, quem fudit vulnere Christus | Remigius reddit Domino suo vota sacerdos. Fünftes Jahrh.

[2] So erhielt die konstantinische Basilika neben je 200 ℔ schweren Altären aus reinstem Silber 7 goldene und 15 silberne Patenen à 30 ℔, 7 goldene Konsekrationskelche à 10 ℔ nebst einem besonderen von 20 ℔ ex metallo corallio (Rotgold), ornatum undique gemmis prasinis et hyacinthinis, auro interclusum; ferner 20 silberne à 15 ℔ und außerdem 2 amae à 50 ℔ aus reinstem Golde, 20 silberne à 10 ℔, 40 goldene und 50 silberne calices minores à 1 bezw. 2 ℔.

[3] Bull. 1883, 73 und 1871 tav. IX sowie Dalton, Catalogue n. 397 pl. XXIV. — Ein anderes dem vierten oder fünften Jahrhundert zuzuschreibendes, 1637

Innocenz erwähnt der Liber Pontificalis zum erstenmal auch silberne patenae chrismales zur Aufnahme des Tauf- bezw. Firmchrisams und unter Leo III. auch die zum Aufhängen, teils als Zierat, teils zum Auffangen abtröpfelnden Wachses bestimmten gabatae (cavatae).

§ 228. Opfergefäße, Aquamanile usf. Zur Aufnahme der oblationes, namentlich von Wein, diente die ama (*ἄμη*, amula).[1] Diese amae hatten für gewöhnlich eine bequeme, bauchische Form mit einem oder zwei Henkeln. Die konstantinische Basilika besaß zwei Exemplare aus reinem Golde und je 50 ℔ schwer,[2] von einem Fassungsvermögen von 3 Medimnen. Kostbar geschmückte amulae, wie sie beispielsweise Gregor d. Gr. (ep. I 42) erwähnt, sind ebensowenig erhalten geblieben, wie genau bestimmbare gewöhnliche Gefäße, die im allgemeinen die Form der römischen Amphoren und Ampullen gehabt haben mögen. In Bianchinis Ausgabe des Liber Pontificalis ist II 179 ein Exemplar mit der Hochzeit zu Kana und Christus unter den Aposteln abgebildet,[3] eine Amula im Museo cristiano des Vatikan hat mehr phiolenartige Form und zeigt einen Christuskopf, dem auf der hier gebotenen Rückseite die Büste eines Heiligen entspricht; das Stück dürfte dem vierten oder fünften Jahrhundert angehören. Das geopferte Öl, dessen man zur Speisung der Lampen bedurfte, kam in die



Fig. 212. Amula im vatik. Museo cristiano.

in Trier aufgefundenes Exemplar blieb leider nicht erhalten; es waren darauf Christus, die Apostelfürsten, Justus und Hermes dargestellt, was auf römische Provenienz schließen läßt.

[1] Im Ordo Romanus I. n. 13 heißt es: pontifice oblationes populorum suscipiente, archidiaconus suscipit post eum amulas et refundit in calicem maiorem.

[2] Oben S. 563 Anm. 2.

[3] Dasselbe bringt zur Vita Urbans auch eines jener Siebe (colum vinarium, ἠθμός), welches beim Ausgießen aus der ama über den Kelch gehalten wurde und von denen Proben im Museo nazionale zu Neapel erhalten sind. — Ob auch die fistula, ein goldenes oder silbernes Saugröhrchen zur Aufnahme des hl. Blutes, auch pipa, siphon, calamus, canna genannt, altchristlichen Ursprungs ist, muß dahingestellt bleiben. Gregor d. Gr. soll sich ihrer bedient haben und ihr Gebrauch, der sich über das ganze Mittelalter (im Abendland) erstreckte, ist noch heute päpstliches Vorrecht. Festgelötete fistulae oder nasi kannte man im Urchristentum nicht.

metretae. Die oben zitierte Stelle des Papstbuches erwähnt reinsilberne metretae im Gewicht von je 300 ℔ und mit einem Fassungsvermögen von 10 Medimnen.

Von einem weiteren liturgischen Gefäße, dem aquamanile zur Händewaschung beim eucharistischen Opfer und in der Liturgie überhaupt, dürfen wir annehmen, daß es gemäß uralter orientalischer und römischer Sitte frühzeitig zur Anwendung kam.[1] Das Papstbuch erwähnt es im Gegensatz zur öfter genannten Taufschüssel (pelvis baptismi) noch nicht, und altchristliche Exemplare dieser Gattung fehlen bislang.

Zweifellos bediente man sich bei der Präparierung der Brote[2] für das hl. Opfer eigener liturgischer Messer (culter eucharisticus), wie noch heute die Griechen mit einem lanzettartigen Instrument (ἁγία λόγχη) bei der Prothesis die hostia aus dem geopferten Brote ausschneiden. Auch hiervon hat erst das Mittelalter Beispiele überliefert, dem wir auch die ersten authentischen Exemplare liturgischer Scheren, Kämme usf. verdanken.

§ 229. Kreuze, Bücherbehälter. Während Altarkreuze im Abendlande erst sehr spät aufkommen — die Fresken von S. Clemente kennen sie noch nicht — scheinen sie im Orient schon im sechsten Jahrhundert üblich gewesen zu sein. In einer versifizierten Biographie des nestorianischen Mönches Bar-ʿittâ heißt es vom

[1] Vielleicht ist in der mit dem Bilde eines den Kreuzstab führenden Heiligen im Kostüm eines kaiserlichen Leibgardeoffiziers (also S. Sergius oder S. Bacchus) gezierten vertieften Schüssel im Silberschatz von Cypern ein Aquamanile zu erkennen. Dalton, Catalogue n. 398. pl. XXIV.

[2] Die Form dieser Brote war die landesübliche, nach Ausweis der Gemälde und Skulpturen zumeist das Brot mit Kreuzkerben (τετράβλωμοι, panes decussati) oder der noch heute in Italien übliche Kranz (corona, rotula); erst die Azymen brachten unsere heutige Form. — Als Weihbrotstempel werden wohl zu Unrecht von Forrer, Die frühchristl. Altertümer von Achmim-Panopolis 14 f. eine Reihe tönerner und steinerner Stempel mit Monogramm ꝛc. in Anspruch genommen: man trifft sie allenthalben in den Museen, und analoge Stempel (auch aus Holz) sowohl aus römischer wie aus arabischer Zeit sind häufig. Forrer erwähnt auch einen angeblich liturgischen Löffel (λαβίς, cochlear) in Fischform: es kann sich in diesem und vielen ähnlichen Fällen, wo Löffel altchristliche Bilder tragen, ebensogut um profane Dinge handeln. Der liturgische Löffel war übrigens zur Entnahme der eingetauchten Partikel nur im Orient im Gebrauch, ebenso wie das zum Schutz der hl. Gestalten vor Insekten (noch heute dienende flabellum (ῥιπίδιον, muscarium), ein Fächer, von dem schon Const. Apost. VIII 12 die Rede ist.

Kreuz auf jener Schranke (*κατάστρωμα*), welche dem Altar gegenüber hinläuft und zu welcher gewandt der Priester zelebrierte: „und während wir eines Sonntags standen im Wachen und gemeinsamen Gebet, fiel das Kreuz auf dem *κατάστρωμα* des Altars auf die Erde und zerbrach.“ [1] Leider ist nichts über die Beschaffenheit dieses Kreuzes gesagt. Es würde namentlich interessieren, zu hören, ob nicht ein Zapfen oder Speer am unteren Ende des Kreuzes zum Einstecken in die Schranke diente. Auf dem Donatorenbilde in der Apsis von S. Vitale zu Ravenna trägt Maximianus ein Kreuz ohne Zapfen, vermutlich ein Stehkreuz. Anderseits wird man gemäß zahlreichen weiteren Mosaiken in jenem Fig. 203 wiedergegebenen Kreuzreliquiar Justins ein Tragkreuz, kein Altarkreuz zu erblicken haben. Ein zweites, dem fünften Jahrhundert zuzuweisendes silbervergoldetes Tragkreuz stammt aus dem im Tempel von Luksor ausgegrabenen Kirchenschatz. Es ähnelt dem ebenerwähnten bei etwas schlankerer Gestaltung, hat aber an den acht Ecken eichelartige massive Zapfenansätze. Auf dem vergoldeten Mittelstreifen seines Vertikalarmes liest man in eleganten untereinander gesetzten Typen die Worte *ЄVXAPICTHPIONTAPIT-CЄNHCVΠЄP* und auf dem Querarm *ANAΠAVCЄωCΨVXHC ΔIΔVMOV*. Daraus geht hervor, daß diese Goldschmiedearbeit eine Dedikation der (?) Taritsene war „für die Seelenruhe“ des Didymus: *Εὐχαριστήριον Ταριτσένης ὑπὲρ ἀναπαύσεως ψυχῆς Διδύμου.* [2]

Der Silberschatz von Luksor überlieferte auch einige Reste von Kästen (arcae oder capsae evangeliorum), in denen die heiligen Texte aufbewahrt wurden, sämtlich Silberschmiedearbeiten [3] vielleicht aus dem fünften Jahrhundert, deren Einlage in Querformat ca. 21×15, 28×21, 27×21 cm groß und nur in einem Falle ca. 4 cm dick gewesen sein konnte. Zwei der erhaltenen Buchbehälterdeckel tragen Inschriften; der eine barg das Handexemplar eines Bischofs Abraham: man liest ober- und unterhalb eines querstehenden Christusmonogramms mit den apokalyptischen Buch-

[1] Siehe Baumstark, Altarkreuze in nestorianischen Klöstern des sechsten Jahrhunderts. RQS 1900, 70 f.

[2] Strzygowski, Koptische Kunst n. 7201. Das lederbezogene Kreuz n. 8804 mit Glaspastenschmuck wird ohne Grund als Reliquiar bezeichnet und dürfte dem 8. Jahrh., wenn nicht späterer Zeit angehören.

[3] Mit der von Gregor d. Gr. lib. 14 ep. 12 erwähnten theca persica für eine lectio sancti evangelii dürfte ein Emailkästchen gemeint sein.

staben: *ABBA ABPAMIOY EΠICKOΠOY* und an den Schmalseiten eine punktierte Inschrift, gemäß welcher Eulogia, Tochter des Potamon, die Stifterin war.[1] Bei dem anderen, Eigentum des Bischofs Besammon, verteilt sich die Inschrift zwischen die zwei Umrißlinien eines ziselierten Rechteckes, in welchem ein Kreuz von der Form des justinischen erscheint. Den dritten Behälterdeckel zierte eine crux monogrammatica mit den apokalyptischen Lettern und außerdem an den Ecken je eine kleine crux immissa.

§ 230. **Rauchfässer.** Zum ältesten Kircheninventar gehörte auch das Rauchfaß (*θυμιατήριον*, thuribulum) nebst dem Weihrauchbehälter (acerra). Dem Baptisterium des Lateran soll zur Zeit des Silvester dem Papstbuche gemäß u. a. ein 10 Pfund schweres thymiaterium ex auro purissimo cum gemmis prasinis et hyacinthinis undique ornatum numero XLII geschenkt worden sein. Die ursprüngliche Form der Räuchergefäße wich nicht von den profanen Vorlagen ab, wofür zahlreiche altchristliche Bildwerke Belege geben. So sieht man auf dem Trierer Elfenbein (Fig. 165) neun Zuschauer mit Rauchbecken, die sich in nichts von den heidnischen unterscheiden; die gleiche Gestalt kehrt auch auf erhaltenen Exemplaren wieder, so bei jenem S. 532 erwähnten ikonographisch wichtigen Rauchfaß im Schatz von Cypern, sowie dem nebenstehend abgebildeten aus Ägypten. Ein reichhaltiges Inventar ergaben namentlich die koptischen Funde, wo alle Klassen, von der einfachen Handpfanne bis zu den an Ketten hängenden viereckigen, polygonen oder runden Becken, mit und ohne Fuß sowie Deckel ans Licht kamen. Ein besonders schönes Exemplar mit kelchförmigem, unten ausgezacktem Unterteil und durchbrochenem, vom Kreuze gekröntem Deckel sowie gegossener Kette verwahrt das Kairiner Museum.[2] Aus je zwei halbrunden Schalen mit Fuß und Aufsatz waren auch die leider ganz zerfressenen



Fig. 213. Bronzerauchfaß. (Achmim Panopolis.)

[1] Ich hege starken Zweifel, ob in dem Satze *Ἰούλ., θ(εο)ῦ Εὐλογία Ποταμων ἀνέθηκ(εν) ἐκ διακονίας πραιποσίτου πρεσβυτέρ(ου), διὰ Γρηγορ(ίου)* mit Strzygowski a. a. O. n. 7202 S. 342 das *ἐκ διακονίας* durch „mit Hilfe" des praepositus presbyter verfertigt von Gregorios übersetzt werden darf, nicht vielmehr gerade der kirchenrechtliche Sinn des Wortes den Ausschlag gibt. — Die beiden anderen Exemplare n. 7203 u. 7204.

[2] Strzygowski a. a. O. n. 9108. Vgl. auch die von Forrer a. a. O. publizierten Exemplare.

Rauchfässer aus dem Schatz von Luksor hergestellt, und zwar in hübscher getriebener und geschnittener Silberschmiedearbeit.[1] Etwas älter als diese dürfte ein durch Lessing bekannt gewordenes Bronze-Rauchfaß des Mannheimer Museums sein. Es ist 20 cm hoch, ruht auf drei Füßen und zeigt im durchbrochenen Deckel das konstantinische Monogramm.[2] Zum Schwingen waren solche Geräte wohl weniger bestimmt als zum Tragen, wenigstens machen dies einige koptische, dem ersten Jahrhundert angehörige Räucherdreifüße (mit Ketten) ziemlich wahrscheinlich.[3] An Stelle des Schiffchens (navicula), dessen Vorgänger erst auf den mittelalterlichen Fresken von S. Clemente angetroffen werden, diente den Alten die Streubüchse, ein cylindrisches Gefäß aus Holz oder mit Holzeinsatz und umgekehrtem Trichter als Deckel und Ausstreuer.[4]

§ 231. Beleuchtungskörper. Am zahlreichsten unter den Denkmälern der Kleinkunst sind jene altchristlichen Lampen, wie sie in mannigfacher Form und Art namentlich in den Katakomben seit Jahrhunderten aufgefunden werden. Bei dem Bestreben der Alten, ihrem Hausrat durch symbolische Zeichen und Bilder christliches Gepräge zu verleihen, darf angenommen werden, daß gerade diese Sepulkralfunde ein treffendes Bild auch vom privaten Beleuchtungsmaterial vermitteln. Was davon erhalten ist, trägt allerdings den Stempel des Kunstverfalles, wenigstens soweit es sich um Töpferware handelt; an die elegant modellierten Muster der heidnischen Periode reichen die christlichen Exemplare, fast durchgängig nachkonstantinisch, höchst selten heran, ihr plastischer Schmuck ist roh und handwerksmäßig, selbst das Material ein gröberer, weniger sauber verarbeiteter Lehm. Nur die Bronzetechnik hat eine Reihe namentlich der Liturgie dienender recht kunstvoller Arbeiten übermittelt.

1. Terrakottalämpchen.[5] Sie kommen in fast allen der Antike geläufigen Arten vor. Charakteristisch für das Abendland

[1] Strzygowski n. 7205–7207.

[2] Lessing, Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen II 89. Vgl. Kraus RE II Fig. 530 u. Geschichte der christl. Kunst Fig. 427.

[3] Strzygowski a. a. O. n. 9122 u. 9123.

[4] Ebenda n. 9163 ein Exemplar mit Resten von Räucherpulver.

[5] Material für Rom bei Garr. tav. 468–476, RS III 608 ff., V. Schultze, Arch. Studien 280 ff., für Syrakus Führer, Sicilia Sott., für Gallien in der Revue arch., namentlich 1883 f. Afrika, Delattre, Lampes chrétiennes de



a) Thebessa (4. Jahrh.) b) Syrakus (5. Jahrh.) c) Abydos (6.–7. Jahrh.)

d) Koptos (5. Jahrh.) e) Karthago (4. Jahrh.) f) Achmim (4. Jahrh.)

Fig. 214. Außerrömische Terrakottalämpchen.

ist die ovale, oben ein wenig tellerartig (discus) eingesenkte, nach unten leicht abflachende Form mit mehr oder weniger stark heraustretendem Dochtschnabel, ein bis zwei Öllöchern im Diskus[1] sowie kurzer, zuweilen durchlochter Handhabe. Neben dieser in verschiedenen Varianten im ganzen Occident, vor allem auch in Nordafrika verbreiteten Gestalt waren namentlich im Orient, aber auch in Rom kreisrunde Exemplare[2] mit angesetztem Griff oder ohne solchen

Carthage. Catalogue. Lille 1890 sowie Musée Lavigerie, für den Orient die Kataloge und oftgenannten Werke von Dalton, Strzygowski, Forrer usf., vor allem auch für alle diese Gebiete die Zeitschriften.

[1] Zum Eingießen des Öls dienten halbrunde Träufelschalen mit sehr langer Rinne und flachem Griff; letzteren ziert auf einem Exemplar aus Medinet Habu (Dalton n. 527) sowie im Kaiser Friedrich-Museum n. 952 ein Palmbaum, flankiert von zwei Vögeln.

[2] Palästinensische Lampe mit dem Opfer Abrahams im Museum des Campo Santo mit kaum hervortretendem Schnabel; Größe 10×11 cm, Fabrikmarke TIMO. RQS 1904, 21. Häufiger sind runde Lampen mit stärker vortretendem Schnabel, wie z. B. die schöne Pastor bonus-Lampe Garr. 474, 2 sowie diejenige mit dem Fisch von Achmim-Panopolis Fig. 214 f. Vgl. Forrer a. a. O. Taf. II u. III

üblich; letzterer, meist zapfen- oder ösenartig, bestand zuweilen auch aus einer kleinen oder größeren Scheibe mit eingeprägtem Symbol oder Bild.[1] Als besonders stark abweichende Produkte der ausgehenden altchristlichen Periode mögen die im Orient, vorzugsweise in Syrien und Palästina stark verbreitete Schildkrötenlampe mit dachartigem Aufbau, bisweilen Henkel in der Mitte,[2] sowie die Fig. 214 unter c gegebene arabisierende Form erwähnt werden. Mehrdochtige Lämpchen haben entweder nach Art des Fig. 214e abgebildeten karthagischen zwei Schnäbel an einer Seite oder einen Gegenschnabel an der sonst als Griff dienenden Stelle. Im letzteren Fall handelt es sich dann um Hängeleuchten, was evident aus einem schönen 23×12 cm großen Exemplar im Musée Lavigerie hervorgeht.[3] Für die gewöhnlichen Handlämpchen, im Durchschnitt nicht unter 5 und nicht über 15 cm lang, waren in den Korridoren und Kammern der Cömeterien kleine Nischen reserviert, in denen sie aufgestellt werden konnten; man trifft sie jedoch auch im Kalkverputz von Gräbern so eingelassen, daß Schnabel und Öllöcher freiliegen. Die merkwürdigen dreieckigen Nischen in den Mausoleen der Nekropolis von El-Kargeh haben wohl gleichfalls zur Aufnahme von Lampen gedient.[4]

[1] Derart war wohl die schöne in einer Zisterne bei Karthago gefundene 16×13 cm große) Lampe Fig. 214e. Delattre, Musée Lavigerie p. 35 n. 8. — Ein Beispiel von der plastischen Ausgestaltung des Griffes zu einem weiblichen Oberkörper mit übereinander gefaltenen Händen und Palmzweig gibt Boldetti, Osservazioni 63 vgl. hierzu den Kopfgriff bei Delattre a. a. O. pl. X. 10. Ebenda ein Lämpchen, auf dessen Griff eine größere Scheibe mit Monogramm Christi liegt; solche Exemplare waren dem Bruch stark unterworfen, woraus es sich erklärt, daß fast nur Analogien aus Bronze erhalten sind.

[2] J. B. Dalton a. a. O. p. 148, Forrer a. a. O. Taf. II. 7.

[3] Delattre a. a. O. pl. X 4. Den Versuch einer Klassifikation von Lampen nach der Form ihres Schnabels hat J. Fink, Formen und Stempel römischer Tonlampen, Sitzungsber. d. Kgl. bayr. Akademie der WW. München 1900, 658–703 unternommen. Mir scheint vielmehr die ovale, runde oder eckige Form des Körpers in erster Linie charakteristisch zu sein. Leider ist das massenhaft daliegende Material, gerade wie das profane, noch ganz ungenügend publiziert, ein Versuch zu klassifizieren also mindestens verfrüht. Formell können übrigens die christlichen Exemplare nur mit den heidnischen zusammengenommen werden. Über letztere vgl. neben den älteren Werken von Bartoli-Bellori, Le antiche lucerne sepolcrali figurate. Roma 1681, Passeri, Lucernae fictiles. Pisaur. 1739 usf., vor allem J. J. Bachofen Römische Grablampen. Basel 1890 (55 Tafeln).

[4] Beispiele bei W. de Bock, Matériaux Fig. 13. 28. 32.

Das Material, aus welchem diese Sepulkrallämpchen fabriziert wurden, war roter und grauer Ton; die abendländische Ware pflegte etwas kräftigere Färbung vorzuziehen als der Orient, wo in Ägypten, Syrien und Kleinasien blassere Nüancen die Regel sind. Zur Anfertigung dienende Töpferformen haben sich mehrfach erhalten.[1] In manchen Fällen stempelte oder gravierte der Fabrikant seine Marke oder aber ein christliches Zeichen in den kleinen Bodendiskus der Ware, auch Münzabdrücke (Garr. tav. 473, 3) finden sich.[2] Berühmt sind die Produkte aus der Fabrik des Serrapiodor, welche neben indifferenten profanen Lämpchen[3] solche mit dem von einem Kranze von Trauben und Weinlaub umrahmten Bilde des heiligen Hirten lieferte, deren eine Anzahl erhalten ist. Diese Töpferei lag in Ostia und der feine gelbe Ton, der in Anwendung kam, sowie die saubere Arbeit lassen in ihren christlichen Erzeugnissen, soweit das heutige Material reicht, die ältesten Exemplare vermuten, d. h. solche des ausgehenden zweiten oder beginnenden dritten Jahrhunderts. Die Auflösung des Fabrikstempels ANNISER in ANNIi SERrapiodori findet sich auf einer aus Ostia stammenden Lampe im etruskischen Museum des Vatikans.[4] Unter den christlichen Stempeln begegnet auch das Monogramm $\frac{P}{E}$, welches den Numismatikern viel Schwierigkeiten bereitet hat. Es tritt meistens in Verbindung mit einer Palme auf und wäre nach de Rossi in

[1] C. C. Edgar, Greek moulds. Caire 1902 n. 26593 ff.; Strzygowski a. a. O. n. 8979 f.

[2] Ein Verzeichnis römischer Lampenstempel und Fabrikzeichen (darunter wenige christliche) aus deutschen und englischen Sammlungen in dem zitierten Aufsatz von Fink.

[3] Dieser Umstand macht es höchst wahrscheinlich, daß der Töpfereibesitzer Christ war. Unter seinen Waren finden sich zwar Bilder des Herkules und der Diana, aber keine ausgesprochen mythologischen Darstellungen, geschweige denn jene lasziven Szenen, welche selbst die besten heidnischen Töpfereien produzierten. Vgl. Bull. 1870, 77 ff. 1879, 29. 1881, 14. Vier heidnische Annieserlampen im Museum von Marseille, vgl. Le Blant in der Revue arch. 1875, 1 ff.

[4] Unter den Pastor bonus-Lampen des Museum von Campo Santo befindet sich eine, welche statt der Anniesermarke das Wort FIDELIS eingraviert trägt, was de Waal adjektivisch erst auf Serrapiodor bezog (analog den S. 256 f. erwähnten Graffiti vom Palatin und von der Saalburg), dann, zufolge eines andern Exemplars mit der gleichfalls eingeritzten Marke AVGENDI, auf einen (dann also) christlichen Arbeiter namens Augendus. RQS 1895, 313—318 und Compte rendu du quatrième congrès scientif. intern., Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen. Fribourg 1898 p. 6 Note 2 des Separatabzuges).

die Buchstaben PFEL aufzulösen, d. h. Palma FELiciter. Das Monogramm, welches auch ohne Palme auf Epitaphien vorkommt, würde also im wesentlichen die gleiche symbolische Bedeutung wie die Palme allein haben.[1] Außerdem kommen Palmzweig, Kreuz (Suastica) und Monogramm öfter als Lampenstempel vor, seltener ausführliche Inschriften, wie sie beispielsweise ein Exemplar im städtischen Museum zu Aachen trägt, wo, verteilt in ein offenes Kreuz, IC XC NIKA, also *Ἰησοῦς Χριστός νικᾷ*, zu lesen ist.[2]

Die bildlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen sind gegenüber einer ungeheuren Produktion recht gering und wenig zahlreich, auch inhaltlich beschränkt, denn es findet sich beispielsweise außer dem hl. Hirten sowie der Andeutung der Brotvermehrung durch fünf Brote und zwei Fische auf zwei Lampen zu Salona[3] keine einzige Szene aus dem Neuen Testament. Es kam für sie die Diskusfläche in Betracht, wobei die sich gegen den Schnabel verjüngende Form, eine geometrische oder pflanzliche Umrahmung, sowie die Öllöcher von vornherein der Komposition enge Schranken zogen. Ferner darf nicht außeracht gelassen werden, daß, auch abgesehen von der allerersten Zeit, viel indifferente heidnische Ware in christlichen Gebrauch überging, und ebenso christliche Figlinenbesitzer keineswegs jedem Gegenstand christliches Gepräge verliehen. So findet man unter den orientalischen und nordafrikanischen Lampenbildern die heimische Tierwelt vertreten, und es geht nicht an, in jedem Hasen, Löwen, Pferd und Adler ein Symbol zu konstatieren.[4] Als geschäftliche Konzession an das Heidentum möchte man es auch bezeichnen, wenn Töpfer der späteren christlichen Zeit indifferent gewordene Bilder aus der Mythologie, auch Masken,

[1] Bull. 1878, 50 ff. Andere Auflösungen Palma Emerita, Palma Elea.

[2] Kraus, Inschriften der Rheinlande I 55.

[3] Ephemeris Salonitana 1. der Fisch auf den christlichen Monumenten von Salona. Salona 1894. — Das Wunder der Weinvermehrung vermag ich auf dem von Forrer a. a. O. Taf. V 5 publizierten Lämpchen (mit nicht entzifferbarer Inschrift) aus Bonn ebensowenig zu erkennen, wie Moses' Quellwunder.

[4] Auch jene ägyptischen Lampen mit der die ganze Oberfläche bedeckenden Figur des Frosches brauchen nicht gerade mit Le Blant, Notes sur quelques lampes égypt. en forme de grenouille in Mémoires de la société nationale des antiquaires de France 1878, 99 ff. und Revue arch. 1879, 87 u. 243 als Zeichen von Häresie gebrandmarkt zu werden. Was soll der häretische Frosch auf dem Schöpfgefäß im Silberschatz von Karthago (Dalton, Catalogue n. 360 pl. XXI) anders sein als die Darstellung eines Wassertieres? Vielleicht gehört er auch ins

Gladiatoren, nackte Athleten, Brustbilder des Kaisers, Jäger, Krieger usf. neben rein geometrischen Ornamenten, Muscheln und Pflanzen führten.

Eines der beliebtesten christlichen Ornamente war das Monogramm Christi. In vielen Exemplaren und Formen erhalten, ist es interessant, seine Entwicklung bis zum offenen Kreuz zu verfolgen. Die älteren, besseren Lämpchen geben das konstantinische Zeichen glatt und ohne Dekoration, jüngere bevorzugen namentlich bei der crux monogrammatica Verzierung in schön geschnittenen Edelstein- und Filigranmustern; das einfache Kreuz steht häufig auf einem Sterne oder einem großen herzförmigen Blatt. An Stelle des Symbols tritt gelegentlich, vom fünften Jahrhundert ab, der Herr selbst und zwar als Sieger mit der crux hastata über dem Drachen (Rom, Spanien, Karthago),[1] seltener findet man die Darstellung von Heiligen, z. B. des Menas (einmal),[2] Sennen(?),[3] der zwölf Apostel (als Schmuck der Umrahmungsbordüre),[4] eines für S. Cyprian ausgegebenen Heiligen mit Buch (einmal),[5] eine an Paulus oder Hippolytus erinnernde Person auf der Kathedra.[6] Auch der alttestamentliche Cyklus ist nur schwach vertreten. Ein einziges Mal auf einer Lampe im Kircherianum kommt Eva vor, die Linke vor die Scham haltend und die Rechte nach links ausstreckend, „als wollte sie eben von der Schlange die dargebotene Frucht nehmen oder Adam anreden“,[7] nur einmal auch eine Andeutung der Arche Noes.[8] Unter den bisher bekannt gewordenen

Gebiet der komischen Tiersymbolik, wie der Fisch, der sich abquält, eine Ente zu fressen, Garr. tav. 474, 7 oder aus dem die Büste einer Frau hervorragt 474, 6. Ein gutes Beispiel einer Froschlampe Dalton n. 819 pl. XXXII; den Stempel bildet ein Kreuz aus zwei Palmzweigen. Vgl. auch Forrer a. a. O. Taf. III 17.

[1] Oben S. 319.

[2] Delattre a. a. O. pl. IX 3.

[3] Bull. 1882, 159 f. De Waal, Darstellung eines Märtyrers auf einer altchr. Lampe. RQS 1896, 387 ff.

[4] Garr. tav. 473 1. Bull. 1867, 25. Die von Forrer a. a. O. Taf. V 2 gebrachte Lampe mit den Apostfürsten (Petrus mit einem Schlüssel, Paulus mit Schwert) scheint eine Fälschung zu sein.

[5] Delattre a. a. O. pl. IX 6.

[6] Auf einem 1874 am Posilipp gefundenen zweifellos christlichen Exemplar. Bull. 1874, tav. X.

[7] De Waal, Die figürlichen Darst. usw. S. 4 des Separatabzugs.

[8] Eine Taube auf einem viereckigen Kasten in kaum getreuer Abbildung erhalten. Garr. tav. 474, 2. Bull. 1870. 83 f.

Exemplaren mit dem Opfer Abrahams[1] ist das palästinensische im Museum von Campo Santo am interessantesten, einmal wegen seiner aparten Form und dann, weil hinter dem Altar eine Säule sichtbar ist, ein *βαιτύλιον* (*βαίτυλος* = בית־אל, Haus Gottes) nach Baumstark „eines jener Steindenkmäler, die — ihrem ursprünglichen Sinne nach einfache Steinfetische — ein charakteristisches Einrichtungsstück der heiligen ‚Höhen‘ semitischer Naturreligion bildeten.“[2] Während das Quellwunder des Moses nur einmal als Griff einer Bronzelampe im Museum zu Florenz begegnet,[3] gibt es eine größere Anzahl von solchen mit den traubentragenden Kundschaftern. Das S. 569 abgebildete Exemplar aus Afrika zeigt unter der an der vectis hängenden Traube ein kleines Kreuz.[4] Weitere alttestamentliche Bilder führen die Jünglinge im Feuerofen vor mit der Besonderheit, daß der geflügelte Engel an der Szene teilnimmt,[5] die Jünglinge vor Nabuchodonosor,[6] Jonas[7] sowie Daniel (in orientalischer Tracht) zwischen den Löwen.[8]

Inschriften findet man vorzugsweise auf orientalischen Lämpchen, aber auch manch besseres Exemplar des Abendlandes trägt eine. So wendet sich bei dem oben vorgeführten monogramm- und kreuzverzierten Funde aus Koptos die Inschrift an den „wohlgestalteten schönen“ Besitzer: ЄYMOPΦOI KAΛ . . = *εὐμόρφῳ*

[1] Je eines im vatikanischen Museum (Garr. tav. 475, 2), im Privatbesitz von Le Blant (aus Ostia) und V. Schultze (Archäologie Fig. 94, aus Athen), sowie in Abele's Malta illustrata.

[2] Baumstark im Anhang des oben S. 569 Note 2 vermerkten Aufsatzes von de Waal.

[3] Garr. tav. 468, 6.

[4] Marucchi, Eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla. RQS 1887, 325 ff.

[5] Beispiele in den Museen von Tunis, Constantine, Campo Santo, des Vatikan (Garr. tav. 475, 7) u. a.

[6] Siehe oben S. 348 (Fig. 128). An Stelle der Bildsäule mitunter (z. B. auch auf dem Kölner Exemplar) ein Palmbaum als Symbol des Orients; de Waal a. a. O. 6 möchte in solchen Fällen die Erscheinung der Engel bei Abraham konstatieren.

[7] Meist ausgespien neben dem Tier unter der Kürbisstaude ruhend Garr. 475, 5, aber auch ohne den Hippokampos 475, 6 u. 474, 2, Bronzeexemplar 471, 3.

[8] Mehrfach im Musée Lavigerie. Schönes Exemplar mit Habakuk und Engel bei Delattre a. a. O. pl. VIII 7. Eine römische Lampe im Museum des Campo Santo zeigt den Heiligen in der den afrikanischen Beispielen eigenen Pänula zwischen den Löwen, aber aus einem Henkelkelch herauswachsend. Abbildung RQS 1896, 390.

χαλῷ, und man erkennt sofort, daß es sich um eine Dedikation an einen Lebenden handelt;[1] noch deutlicher zeigen das zwei Lämpchen aus Cherchel mit der Widmung VITA DONATO COROMAGISTRO „Leben dem Coromagister (*χοροπλάστης*) Donatus."[2] Einen schönen christlichen Zuruf enthält, auch hier in Hochrelief, ein 12×18 cm großes Jerusalemer Lämpchen: *ΦΩCΧΥΦЄΝΙΠΑCΙΝ ΗΜΙΝ* = *φῶς Χριστοῦ φένι* (= *φαίνει*) *πασίν ἡμῖν*[3] und erinnert somit an ein Exemplar in Neapel mit den Worten *ΦΩC ЄΚ ΦΩΤΟC*.[4] Derartige der Liturgie entnommene Formeln finden sich öfters, so die ganze Doxologie am Rande eines kreisrunden wohl dem 6.—7. Jahrhundert angehörenden Tonlämpchens aus Achmim: *ЄΙCΟΝΟΜΑΤΩΠΡΙΚΤΩΥΩΚΤΩΑΓΙΩΠΝΙ* = *εἰς ὄνομα τῷ πατρὶ καὶ τῷ υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ πνεύματι*.[5] Auch Heiligennamen liest man bisweilen. Pilger, welche das Tal Josaphat besuchten, erwarben an der als Grab Mariens verehrten Stelle zu Ehren der Gottesmutter *ΤΗC ΘЄΟΤΟΚΟΥ* geprägte Exemplare;[6] sehr zahlreich sind vom Ende des fünften Jahrhunderts ab koptische Lämpchen mit Heiligennamen, z. B. *ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΒΒΑ ΛΙΟΥ* (*rvσίον?*),[7] in späterer Zeit auch im Nominativ: *Ο ΑΓΙΟC ΑΒΒΑ ЄΙΩCΗΦ ЄΠΙCΚ*(*οπος*).[8] Antonius, Cyrillus, Polyeukt, Sergius, Theodor, Isidor, Mena wurden derart ebenso wie ein *ΑΝΤΙΝΟC* und ein *ΑΓΙΟC CΑΚЄΡΔΟC* verewigt.[8]

2. Bronzelampen und Leuchter. Waren Werke aus edlem Material dem Raub und der Zerstörung am meisten ausgesetzt, so nimmt es nicht wunder, wenn kostbare Lampenfunde zu den größten Seltenheiten zählen. Erhalten haben sich eigentlich nur

[1] Dalton, Catalogue n. 805.

[2] Bull. 1877, 142. Aus der Fassung des zweiten Exemplars DONATO CORMAGISTRO VITA möchte Leclercq die Auflösung donato cor magistro vitae schließen. NB 1902, 245. — Häufiger Acclamationen mit vivas; ein Fragment des vierten Jahrhunderts im Britisch Museum: HERENNIA POR VIVAS IN ☧ Dalton a. a. O. 713, weitere Beispiele Schultze, Archäologie 299.

[3] NB 1900 tav. X 1.

[4] Bull. arch. Napol. 1857, 111.

[5] Forrer a. a. O. Taf. I 11a u. b.

[6] Bull. 1888—89 Taf. XII.

[7] Dalton a. a. O. n. 806.

[8] Schultze, Archäologie 299 f. — Auch von der Sitte, Lämpchen, welche als Andenken (Eulogien) an den Besuch heiliger Orte mitgebracht wurden, entsprechende Vermerke mit Tinte zu machen, haben sich Beispiele erhalten. Vgl. Bull. 1880, 73.

einige mittelmäßige Bronzen; ein in der Umgebung der S. Callixt-katakombe aufgelesenes Bernsteinlämpchen[1] sowie die kunstvolle muschelförmige Lampe von Gold und Kristall aus dem Grabe der



Fig. 215. Handlampe aus Bronze. (Zweibrenner.)

Kaiserin Maria, Gemahlin des Honorius[2] sind wieder verschollen. Die Bronze war so recht geeignet, dem echt antiken Bestreben, Lampen ganz oder teilweise plastisch auszugestalten, z. B. als Fisch oder Taube, eine solidere Grundlage zu schaffen. Hier hat denn auch die antike Überlieferung am besten eingesetzt und manches zierliche Kunstwerk geschaffen. Man kann die erhaltenen Bronzeexemplare in Hand-, Hänge- und Standlampen einteilen. Erstgenannte haben gewöhnlich flachen Fußdiskus, runden Griff, über dem sich ein Kreuz oder eine Zierscheibe erhebt, und, falls sie eine Tierform darstellen, den Hals des betr. Tieres zum Griff (Fig. 215).[3] Ein Deckel auf dem Ölloch war meistens aufklappbar. Die Hängelampen (λύχνος, lychnus pensilis) unterscheiden sich von ihnen durch die Einrichtung der Ketten, welche an vorn und hinten oder seitlich angebrachten Ösen befestigt waren und oben in einem Ring oder Haken zusammenliefen. Ein besonders schönes Exemplar mit Kettenwerk zeigt die Gestalt des Drachen (Fig. 112), ein anderes die des Schiffes, auf welchem der Herr einen Orans steuert (Fig. 117), ja sogar eine kleine Basilika mit sechs ausgreifenden Armen zur Aufnahme von Lämpchen kam bei Orléansville ans Licht.[4] Sehr häufig muß, namentlich auch in Ägypten, die Taubenform solcher Lampen gewesen sein,[5] auch sitzt bei gewöhnlichen Stücken zuweilen ein Täubchen auf dem den Griff abschließenden

[1] Boldetti, Osservazioni 298 Fig. 7.

[2] Bull. 1863, 53.

[3] Unsere Abbildung nach Dalton a. a. O. n. 503. — Weitere Beispiele bei Strzygowski, Koptische Kunst Taf. XXXIII in der oberen Reihe und n. 9145 ff.

[4] Garr. tav. 469, 2—4. Ebenda 468—472 eine ganze Reihe künstlerischer Exemplare. — Vgl. Luca Fanciulli, De lucernis lampadibusque pensilibus in aedibus sacris veterum christ. Maceratae 1802.

[5] Strzygowski a. a. O. n. 9139 ff. Bei Dalton a. a. O. pl. XXVII auch Ente und Rabe.

Kreuz oder auf dem Öldeckel.[1] Ob andere Exemplare in der aparten Form eines Pfauen, Kamels u. dgl.[2] christlichen Ursprungs sind, bleibt unentschieden. Dem kirchlichen Gebrauch, namentlich der Liturgie der Basilika genügten die für die Cubicula der Cömeterien ganz entsprechenden kleineren Lampen nicht mehr. Um die Forderung: sint omnia loca illuminata tum propter figuram tum propter lectionem[3] zu erfüllen, bediente man sich bereits im vierten Jahrhundert großer Hängereifen (coronae), welche so eingerichtet waren, daß darin beziehungsweise daran mehrere durchsichtige Glasgefäße befestigt waren, deren brennende Schwimmdochte nach oben und unten Helle verbreiteten.[4] Nur kleinere Exemplare solcher Kronleuchter (phara canthara) haben sich, hauptsächlich auf koptischem Boden, erhalten und zwar in zwei Typen: hoher Reif mit Armen zum Herausklappen und flacher durchbrochener Reif mit Löchern zum Einsetzen der Glasschale.[5] In der Gliederung



Fig. 216. Ständerlampen.

[1] RQS 1895 Taf. V—VI. [2] Strzygowski a. a. O. n. 9142 ff.

[3] Testamentum D. N. J. Chr. (ed. Rahmani) I 19.

[4] So singt Prudentius im Kathem. V 141 ff.: Pendent mobilibus lumina funibus, quae suffixa micant per laquearia, | et de languidolis fota natatibus | lucem perspicuo flamma iacit vitro. Buntfarbige Glaslampen brannten nach der sog. Peregrinatio S. Silviae am hl. Grabe.

[5] Schöne Exemplare: hoher Typ Strzygowski n. 9153, flacher n. 9156 sowie Dalton n. 529. Im Kaiser Friedrich-Museum unter n. 876 ein koptischer Glasnapf, n. 871 eine corona mit 12 beweglichen Armen. Alle diese Funde rangieren zwischen dem fünften und achten Jahrhundert. — Die 12 Arme des erstgenannten Exemplars haben die Gestalt von Delphinen. St. Peter besaß u. a. einen 80 delphin-armigen, 30 ℔ schweren goldenen vor dem Altare, einen 120armigen, 50 ℔ schweren silbernen Kronreifen und über 100 weitere für die Schiffe der Basilika. Welch feenhafte Effekte da namentlich durch Reflexwirkung der farbenschimmernden Mosaiken erzielt wurden, ergibt sich aus der Beschreibung der Illumination in der

von Reifwerk sowohl wie der Ketten erscheinen häufig Monogramm und Kreuz.[1]

Die Ständerlampen sind die direkten Vorbilder unserer heutigen Altarleuchter. Sie bestehen einmal aus der Lampe beliebiger Form, aber mit einer Vertiefung im Boden und zuweilen einem Reflektor oder Lichtschirm, dann aus einem in der Regel dreifüßigen Leuchter mit Manschette und Dorn zum Aufstecken der Lampe. Fig. 216 zeigt einen Ständer mit Fischlampe von einem von mir publizierten koptischen Grabstein der Berliner Museen und daneben ein von Forrer in Saloniki erworbenes Exemplar.[2]

§ 232. Devotionsampullen. Am bekanntesten dürften die vermeintlichen Blutgläser (phialae cruentae, ampullae sanguinolentae) sein, Gefäße, welche im Innern sowie im Kalkverschluß mancher Katakombengräber gefunden werden und deren dunkler Bodensatz sie vom sechzehnten Jahrhundert ab um so leichter zum Indizium von Märtyrergräbern machte,[3] als zuweilen der Palm=

Sophienkirche bei Paulus Silent. n. 805 ff. u. 467 ff. Bedeutende Einkünfte wurden gemäß dem Papstbuch für das kostspielige servitium luminum reserviert.

[1] Über monogrammatische Pendel, an denen das Kettenwerk der Lampe hing, vgl. Bull. 1891. 139–145 u. Taf. IX. Den unteren Abschluß eines Bull. 1871 66 ff. publizierten Exemplars bildet eine tabella ansata mit durchbrochener Dedikationsinschrift: EGO ZENOVIVS VOTVM POSVI, darunter in einem Kreis das konstantinische Monogramm und eine Öse zum Einhängen der Lampenketten. Einen 3,57 m langen Kettenpendel aus dem Favum unterbrechen drei aus zwei Blechen zusammengenietete Kreuze. Strzygowski n. 9158.

[2] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler Taf. III; Forrer a. a. O. Taf. VI 3a-b. — Unter den von Strzygowski n. 9124 ff. publizierten Beispielen bemerkenswert der schöne Kreuzständer mit Löwenfüßen n. 9126. Vgl. auch Dalton n. 495 ff. Die meisten Funde stammen aus Ägypten; 5.—8. Jahrhundert.

[3] Dekret der Ritenkongregation vom 10. April 1668, bestätigt von Clemens IX und erneuert 16. Dezember 1863. Fast genau 200 Jahre nach dem ersten Dekret wurde durch Pius IX. auf Veranlassung von Kraus' Schrift über die Ampullen die Distribution der »corpi santi« inhibiert. In einem der letzten Erhebungsprotokolle (siehe oben S. 15 Note 3) heißt es ganz unter dem Eindruck der schwebenden Diskussion: Corpo di fanciullo di circa 4 anni, sepolcro perfettamente chiuso da lungo mattone, vaso esterno presso il capo, mancanza di nome. Sopra le costole di questo piccol cadavere fu trovata la testa d'un altro bambino alquanto più piccolo, e per quante osservazioni si facessero, non vi fu trovata neppure la traccia delle altre ossa. Il fatto giova a confermare l'argomento dell ampolla, la quale almeno in questo sepolcro indicava morte non naturale ma violenta, non potendosi nella morte naturale separare il capo dal corpo rimanente.

zweig oder sonst ein mißverstandenes Symbol hinzutrat. Infolge der abschließenden Krausschen Untersuchungen über die sog. Blutphiolen ist man darüber einig, daß die Möglichkeit einer Aufbewahrung von Märtyrerblut in ihnen an und für sich zuzugeben ist, es in jedem vermuteten Fall einer genauen chemischen Analyse bedurfte und bedarf, daß endlich in vielen Gläsern sowohl inner- wie außerhalb der Gräber nach römischer Praxis lediglich wohlriechende Essenzen (oder mit Kraus vielleicht Weihwasser) eingeschlossen waren.

Die Krausschen Thesen lauten: 1. Ampullengräber kommen in Anlagen teils vor-, teils nachkonstantinischer Zeit vor. 2. Wein ist in keinem Falle als Inhalt dieser Gläser erwiesen worden und eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich. 3. Keine Analyse weist mit absoluter Sicherheit Blut als Inhalt der Ampullen auf; doch ist in etwa sechs Fällen solches wahrscheinlich. 4. In den zur Untersuchung gelangten und vermutlich in den meisten Fällen ist das rote Sediment, welches außen wie innen an den Gläsern beobachtet wurde, nur Eisenoxyd, aus der durch die Feuchtigkeit bewirkten Zersetzung des Glases herrührend. 5. Der Inhalt dieser Gläser ist vermutlich Weihwasser gewesen. 6. Daß man, wie Le Blant behauptet, vor Gregor Magnus das Märtyrerblut den Leichen als Präservativ beisetzte, ist durchaus unwahrscheinlich. 7. Daß die Christen das Blut ihrer Märtyrer sorgfältig auflasen und bewahrten, unterliegt keinem Zweifel. 8. Die Beisetzung solchen Blutes im Innern des Grabes und die Aufbewahrung in Ampullen ist zwar nicht ausdrücklich berichtet, aber höchst wahrscheinlich. 9. Gläser an der Außenseite der Gräber beanspruchen wohl nur eine symbolische Bedeutung oder enthielten Weihwasser. 10. Die symbolische Bedeutung zugegeben, könnte die phiala cruenta nur den Gedanken an das Martyrium für Christus in sich schließen.[1]

Die ältesten Nachrichten über kleine Ölampullen (ἔλαια, chrismaria), welche Pilger an Gnadenorten, zunächst im Hl. Lande, mit dem unmittelbar im Heiligtume brennenden Öl füllten und als Andenken mitnahmen, stammen aus der Zeit Gregors d. Gr. In einem Briefe an den Exkonsul Leontius erwähnt der Papst oleum sanctae crucis aus der Grabkirche zu Jerusalem, an die Longobardenkönigin Theodolinde schickte er eine Sammlung von Ölen römischer Märtyrergräber nebst Verzeichnis,[2] und um die

[1] Über die umfangreiche polemische Literatur orientiert am besten die zweite einschlägige Schrift von Kraus, Über den gegenwärtigen Stand der Frage nach dem Inhalt und der Bedeutung der römischen Blutampullen. Freiburg 1872 sowie RE II 620 f. Mit Vorsicht aufzunehmen sind die Graffiti $\overline{\mathrm{SA}}$ und SANG auf dem umgebenden Kalkbewurf von Gläsern bei Boldetti, Osservazioni 187; ebenda 149—56 über dreißig Katakombengläser verschiedenster Form.

[2] Oben S. 61.

gleiche Zeit erhielt die Königin 65 Krüglein aus Palästina mit Bildern der Geburt, Passion oder Auferstehung, welche im Schatz von Monza verwahrt werden. Diese metallenen chrismaria haben kreisrunde Form und gedrungenen cylindrischen Hals. Um die betreffende Darstellung läuft oft eine Inschrift. Manche Exemplare waren zur Aufnahme von „Öl vom Holz des Lebens von den hl. Orten Christi" bestimmt: + *ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΩΗC ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ $\overline{\text{ΧΥ}}$ ΤΟΠΩΝ*. Auch liest man darauf *ЄΥΛΟΓΙΑ*[1] *ΚΥΡΙΟΥ ΤΩΝ* rc. und auf der Rückseite + *ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜЄΘ ΗΜΩΝ Ο ΘЄΩC* (sic) oder die Bilderklärung: + *ΑΝЄCΤΗ Ο ΚΥΡΙΟC* usf.[2]

Am meisten werden naturgemäß der Devotion billigere Ampullen aus Terrakotta gedient haben. Ein niedliches ovales Exemplar mit Seitenlöchern am Halse wird zu Pesaro (als »vasetto eucharistico«) aufbewahrt und ist mit offenem, von A und Ω flankiertem Kreuz verziert;[3] ob größere Gefäße nicht auch zu Geschenkszwecken, nach Art der altägyptischen Neujahrsflaschen, Verwendung fanden, sei dahingestellt, eine Reihe orientalischer Funde, große Ampullen mit der Weissagung des Isaias,[4] mit dem Drachentöter,[5] dem hl. Menas[6] möchten es nahelegen. Unter allen Terrakottakrüglein sind die dem letztgenannten ägyptischen heiligen Kriegsmann gewidmeten weitaus am häufigsten, noch heute werden alte Exemplare gerade in Alexandrien leicht aufgetrieben, in dessen Nähe das Grab des in der Verfolgung des Maximus Galerius gefallenen Märtyrers lag.[7] Die enorme Verbreitung kleiner, wohl nur zur Aufnahme von Öl bestimmter Menaskrüglein ergibt sich aus Funden in

[1] Als Eulogie wurde in jüngerer Zeit jeder Devotionsgegenstand bezeichnet. Die Teilnehmer an der sog. Peregrinatio Silviae bekommen von den Priestern am Sinai eulogias, id est de pomis, quae in ipso monte nascuntur.

[2] Siehe Garr. tav. 433—435.

[3] NB 1897, 10 f. Eine Bleiampulle aus Konstantinopel mit beiderseitigem Kreuz im Besitze von V. Schultze (Archäologie 302 Note 4).

[4] Oben S. 317. Auf beiden Seiten fast gleiche Komposition. Höhe 19 cm.

[5] Dalton n. 904. — Größeres Bleikrüglein nach Art der Menasampulle, aber mit dem Ritter Theodor bei Strzygowski n. 7021.

[6] Im Kaiser Friedrich-Museum n. 39—44.

[7] Er starb 296 zu Cotiaeum (heute Kutahia) in Kleinasien und wurde nahe dem Mareotissee beigesetzt, wo noch 748 Orthodoxe und Jakobiten sich um sein Grab stritten. Sollte dieses Nationaldenkmal der Libyer spurlos verschwunden sein? Über Darstellungen seines Grabes oben S. 525 u. 527.

Italien, Griechenland, in der Krim usf.; am reichhaltigsten an ihnen sind die Sammlungen von Alexandrien, des Kaiser Friedrich-Museum, des Louvre und die des British-Museum.[1] Der Haupttypus dieser schmalen runden Gefäße mit sich verengendem Hals und zwei Henkeln gibt auf dem Avers den Heiligen in Soldatenkleidung mit zum Gebet ausgebreiteten Händen, zu seinen Füßen bezw. Seiten je ein kauerndes Kamel, das Symbol der libyschen Wüste, als deren Patron er gilt. Gewöhnlich bezeichnet ihn die Beischrift *O*[2] *AΓIOC MHNAC*, und die ältesten Exemplare (4. Jahrh.) haben außer dem Monogramm Christi das Attribut *MAPT*(*υρ*). Auch füllt die Inschrift *ЄYΛOΓIA TOY AΓIOY MHNA* einen um die Bildfläche gelegten Kreis bezw. den Revers. Ein Exemplar des zweiten Typus — Menasbild beiderseits — zeichnet sich durch die schöne Legende aus *TOY* (*AΓ*)*IOY MHNA ЄYΛOΓIA ΛABOMЄN*.[3] Einen dritten Typ repräsentieren jene Krüglein, welche den Heiligen und auf dem Revers einen wolligen Negerkopf als Repräsentanten der schwarzen Rasse haben. An Petrus von Alexandrien oder den hl. Antonius ist schon aus dem Grunde nicht zu denken, weil einige Fläschchen nur den Neger und auf der Rückseite den Vermerk *ЄYΛOΓIA TOY AΓIOY MHNA* tragen;[4] auch wird der weibliche



Fig. 217. Menaskrüglein.

[1] Vgl. die betreffenden Kataloge, für den Louvre speziell Michon, La collection d'ampoules à eulogies du Musée du Louvre in den Mélanges G. B. de Rossi, Paris 1892 183 ff. sowie in den Mémoires de la société nat. des antiquaires de France 1899, 291 ff. — Das einzige Exemplar einer Menasflasche in Bronze liegt in der Kairiner Sammlung, Strzygowski n. 9169.

[2] Auch in der gekürzten Form des ins O eingeschriebenen A.

[3] Dalton n. 360. Ein Goldglas im Museo cristiano des Vatikan zeigt den Tempelbezirk von Jerusalem und die Inschrift *OIKOC IPHNHC ΛABE ЄYΛOΓIA* r *μετὰ τῶν* *CΩ* r *π ANTΩN*. Jüdisch? Vgl. Vopel, Goldgläser 101 n. 179.

[4] Z. B. Strzygowski n. 8975. Dalton n. 555 ff.

Kopf, den ein Menaskrüglein des Campo Santo-Museums zeigt, kaum auf eine Heilige gedeutet werden dürfen.[1]

§ 233. Pilgerandenken. Es gab neben den chrismaria auch kleinere Kapseln, in welchen mittelbare Reliquien — wohl Teile von brandea,[2] heilige Erde u. dgl. — aufbewahrt wurden, ja Gregor d. Gr. spricht von allenthalben verbreiteten Terrakottamedaillen (tortulae) aus Erde vom Grabe des Herrn.[3] Daß es frühzeitig schon Bronze-, Blei- und Zinnmedaillen gab, welche als Enkolpien getragen wurden, lehren sowohl aufgefundene Matrizen, z. B. mit dem konstantinischen Monogramm, dem Kreuz usf.,[4] als auch Originalabdrücke.[5] Sie erhielten jedoch erst in verhältnismäßig später Zeit den Charakter von Pilgerandenken. Als solche können aber noch die Petrusschlüssel, d. h. Schlüssel von der Confessio der Apostelgruft, betrachtet werden, von welchen Gregor von Tours (538–593) sagt: Multi et claves aureas ad reserandos cancellos beati sepulcri faciunt, qui, ferentes, pro benedictione priores accipiunt.[6] Sie enthielten vielfach Eisenfeile von den Ketten Petri, die übrigens auch in Kreuze gefaßt wurde.[7]

Dritter Abschnitt.

Instrumentum domesticum.

§ 234. Hausrat. Vom transportablen Mobiliar des altchristlichen Privathauses können wir uns auf Grund der entsprechenden heidnischen Funde und Altertümer des Privatlebens der Römer

[1] De Waal denkt an die hl. Katharina vom Sinai und hält neben der Petrus- bezw. Antoniusthese es nicht für ausgeschlossen, daß jene männlichen Brustbilder Menas selbst vorstellen, was der ausgesprochene Negertypus (Kraushaar, aufgeworfene Lippen, Perlenhalsband) gänzlich ausschließt. RQS 1896, 247.

[2] Als solche werden wohl die Stoffreste aufzufassen sein, welche sich im altchristlichen Silberschrein von San Nazaro in Mailand vorfanden. Vgl. oben S. 350 Note 2.

[3] Miracula X, lib. I.

[4] Bull. 1891, 46.

[5] Bull. 1869, 33 ff. 48 ff.

[6] De gloria martyrum I c. 28. — Paulusschlüssel ähnlicher Art werden von Beda, Histor. Anglor. III c. 29 unter Papst Vitalian (657–672) erwähnt.

[7] Darüber sowie über die weitere Entwicklung vgl. De Waal, Andenken an die Romfahrt im Mittelalter, *Στρωμάτων ἀρχαιολογικῶν* 1–14.

eine genügende Vorstellung machen. Spezifisch christliche Funde treten einstweilen nur dürftig zur Ergänzung ein und beziehen sich fast ausschließlich auf den Orient. Lieferte Syrien einige christliche Immobilien, Häuser, feste Weinkeltern, so Ägypten manches im Abendland, speziell Rom, wo die Katakomben mit Sesseln, Holzbänken rc., das cölimontanische Märtyrerhaus mit anderem Inventar ausgestattet gewesen sein mußten, vergebens Gesuchte. Freilich stammen diese christlichen Trümmer, Reste von Möbeln (namentlich Pfosten), hölzerne Bettstellen (auch mit Christusmonogramm), Truhen, steinerne Gefäßtische u. a. alle aus der nachkonstantinischen Epoche. Dem an und für sich indifferenten Hausrat gab man durch Inschriften oder Symbole christlichen Gehalt. Das zeigte der Silberschrein im esquilinischen Schatze, erwiesen die silbernen Löffel mit Christusmonogramm, Apostelnamen u. dgl. in den Schätzen von Karthago, Lampsacus und anderwärts,[2] die mit christlichen Emblemen ausgestatteten Amphoren im cölimontanischen Hause und ganze Serien von Gegenständen, die ursprünglich ebensowohl von einem Heiden als einem Christen fabriziert sein mochten. Man soll deshalb ebenso vorsichtig sein, wenn es gilt, den vom Ursprung an christlichen Charakter einer Sache zu erhärten, als abgeneigt, ohne zwingenden Grund überall Liturgisches zu sehen. So haben beispielsweise die Fische jener kostbaren vasa diatreta kaum etwas mit christlicher Kunst zu schaffen.[3] Anders verhält es sich mit



Fig. 218. Afrikanisches Wassergefäß mit eingeritzten Symbolen.

[1] In einem Brunnen von Karthago gefunden. Am Halse sind zwei Fische zu Seiten des Kreuzes sowie die ersten Buchstaben des Alphabets ABC eingeritzt, ein öfter begegnender Ersatz für das ganze Alphabet, das bekanntlich im Kompendium AΩ frühzeitig zum christlichen Symbol wurde. Aus diesen Symbolen sowie der Nähe eines Baptisteriums ergibt sich nun noch lange nicht die Berechtigung, mit Delattre, Musée Lavigerie 55 f. hier ein vase-bénitier zu erblicken; nach Maßgabe von Schmuck und Inschrift läge sie näher gegenüber jenem oben S. 322 abgebildeten Bleigefäß.

[2] Über altchristliche Löffel vgl. Bull. 1868, 81 ff. 1878, 117 ff. Garr. tav. 462.

[3] Es waren ovale Becher ohne Fuß, deren Technik (Ausschneidearbeit in der harten Masse, wobei nur stehenbleibende Glasstifte das durchbrochene Material

einer bedeutsamen Gruppe von Glasgefäßen, die gerade dem Christentum eine auffallende Blüte der Produktion verdankt, nämlich der fondi d'oro oder Goldgläser.[1] Ist ihr künstlerischer Wert nicht sehr hoch anzuschlagen, so um so höher der archäologische. Technisch



Fig. 219. Goldgläser als Einsatzmedaillons einer größeren Glasschale. (Aus Köln, jetzt Brit. Mus.)

betrachtet stellen sie sich als durchgravierte Stiftzeichnungen auf ein Goldblatt dar, dessen Unterlage aus einem Glasdiskus besteht und welches nach Fertigstellung des Bildes mit einem zweiten Glasdiskus bedeckt und verschlossen wurde.[2] Vermöge des Durchgravierens war das Bild dann sowohl im Positiv wie Diapositiv

verbinden und halten) den Höhepunkt der spätrömischen Glasindustrie kennzeichnet. Beispiel aus Köln bei Garr. tav. 168. Vgl. A. Kisa, Vasa diatreta, Zeitschr. f. chr. Kunst 1899, 15 ff.

[1] Neben H. Vopel, Die altchristlichen Goldgläser, ein Beitrag zur altchristl. Kunst- und Kulturgeschichte. Freiburg 1899, W. Fröhner, Verres chrétiens à figures d'or (Collections du château de Goluchów) Paris (nicht käuflich; für die technische Seite der Glasprodukte beachtenswert desselben La verrerie antique. Paris 1879) und Dalton, The gilded glasses of the catacombs im Archaeological Journal 1901, 227–253 kommen von älteren Werken in Betracht Buonarotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi ant. di vetro etc. Firenze 1716 und Garrucci, Vetri ornati di figure in oro. Roma 1856, 2. Aufl. 1864 sowie Garr. tav. 169—203 u. 460.

[2] Ob dabei die Ränder zusammengeschmolzen oder ob eine Deckseite aufgeblasen wurde, läßt sich kaum mehr feststellen. Ergeben mittelalterliche Versuche (Kraus RE I 610 Sp. 2 f.) niemals die alte Technik, so ist es auch modernen Glasmachern, z. B. Salviati in Venedig, ebensowenig geglückt, diese Kunst neu zu beleben, wie beispielsweise den Mettlacher Werken die Herstellung echter terra sigillata; in beiden Fällen wäre reicher Gewinn sicher und würde sich die „Antikenindustrie“ — man denke an die hohen Preise der fondi d'oro im Antiquitätenhandel — die Erfindung kaum haben entgehen lassen. Über einen Fälscher von altchr. Goldgläsern berichtet Graf Caylus, Recueil d'antiquitées Paris 1759, III 195; verdächtiges Material bei Vopel 113 f.

sichtbar; es erschien in hübscher Polychromie, wenn außer dem Golde noch Farben zur Verwendung kamen. Das erhaltene, weitaus zum größten Teil aus Katakombengräbern stammende Material sind Gefäßböden mit einem Durchmesser von meist 7—10 cm. Ganz kleine Exemplare von 2 cm und wenig darüber dienten eher als Einsatzmedaillons für größere Glasgefäße. Eine in einem Friedhof bei S. Severin in Köln gefundene Glaskuppe zeigt, obwohl fragmentiert, nicht weniger als 21 solcher Goldglaseinsätze, deren Wirkung der abwechselnd grüne und blaue Glasbelag erhöhte; die größeren unter ihnen, ca. 2,5 cm hoch, trugen Bildwerk, kleinere Blumenmotive (Fig. 219).[1] Was die Darstellungen auf jenen Glasböden anbelangt, von denen sich über 300 mehr oder weniger unversehrt erhalten haben, so genügt ein aufmerksames Durchblättern unseres vierten Buches für den Nachweis, daß viele biblische (vorwiegend alttestamentliche) und noch mehr Heiligenbilder zur Vorlage dienten, und zwar bildet der Dekorationstypus offenbar ein Mittel zwischen Katakombenmalerei und Sarkophagplastik. Auch gewisse profane Darstellungen sprechen für die Übergangszeit des vierten Jahrhunderts, dem mit de Rossi die große Masse dieser Denkmäler zuzuschreiben ist. Interessanten mythologischen Darstellungen (Toilette der Venus, Herkules und Athene, die Münzgöttin usf.) und Zirkusszenen auf profaner Seite vindiziert Vopel das dritte Jahrhundert. Ihnen stehen bereits im vierten christliche Genrebilder zur Seite. Eine Probe, für die man geneigt ist sogar das dritte Jahrhundert anzusetzen, bietet das sauber gearbeitete Glas des Dädalius (Fig. 220), dessen Inschrift DEDALI ISPES (= spes) TVA . . . .



Fig. 220. Goldglas: Schiffsbaumeister Dädalius in der Werkstatt. (Vatikan.)

[1] Dalton n. 629. Die oben wiedergegebenen und der Raumersparnis wegen nebeneinander gesetzten Proben sind: Daniel (grünes Glas), einer der Löwen (blau), Orans (Susanna?), einer der babylonischen Jünglinge (blaues Glas, stilisierte Flammen), drei Jonasszenen (blau, grün, grün), Abrahams Opfer (blau). — Weitere Beispiele bei Dalton pl. XXXI sowie Garr. tav. 171 ff. Über ein Goldgläschen in einer Stirnbinde vgl. oben S. 556 Note 1.

PIE ZESES trotz der rechts oben ersichtlichen Kunst dozierenden Athene christlichen Ursprung erweist.[1] Andere Exemplare gewähren Einblick in eine Weinstube, einen Kleiderladen, eine Wechslerbude.[2] Sehr schöne intime Familienszenen, Porträtbilder, Ehepaare (Fig. 163) mit christlichen Emblemen charakterisieren sich als sinnreiche „Souvenirs". Damit ist wohl auch die Verwendung der meisten Goldgläser angedeutet: es waren Trinkgefäße, Geschenke zum Geburtstag, zur Hochzeit, vielleicht auch analog den Diptychen bei anderen Anlässen, namentlich auch Festgaben an gewissen Heiligentagen.[3] Für den liturgischen Gebrauch kamen sie kaum in Betracht, höchstens bei Liebes= und Festmahlen.

Die dekorative Behandlung der fondi d'oro anlangend, war zunächst schon durch die verfügbare Fläche eine runde Umrahmung nahegelegt. Neben einer oder mehreren Kreislinien, Kranzornament, Perlenschnur oder Kombinationen davon schloß am häufigsten ein aus zahlreichen kleinen Halbkreisen gewonnenes Motiv, zuweilen mit Zwischenstegen oder Dreieckchen das Bild ab (Fig. 150). Letzteres erscheint im Kreis, Viereck oder Achteck. Bei Häufung von Szenen zog man radiale Gruppierung um ein centrales Hauptbild vor, mit oder ohne lineare Trennung und Umrahmung. Freibleibende Flächen, Zwickel u. dgl. füllte man mit einer Inschrift oder mit Ornamentik zuweilen aus.[4]

Was die Fabrikation angeht, so scheint Rom mit mehreren Fabriken vertreten zu sein,[5] die auch den Nordprovinzen ihren

[1] Seibt, Studien zur Kunst= und Kulturgeschichte I. Durchmesser ca. 18 cm. Garr. tav. 202, 3. Vopel 36 f.

[2] Garr. tav. 202, 1 u. 2; desselben Vetri tav. 39, 6.

[3] Den Geschenkcharakter deuten schon die Inschriften sowohl der weltlichen wie der religiösen Exemplare an. Sie gipfeln im Rufe vivas, pie zeses. Man liest z. B. bei Einzelporträts: Amachi dulcis vivas cum caris tuis; semper in pace gaude; saluti pie zeses cum Donata; bei Ehe- und Familienbildern: Maxima vivas cum Dextro; Pelete vivas parentibus tuis; Di(gnitas amic)orum Romane pie zeses cum tua . . . . ne; bei religiösen Bildern: *Ρουφε πιε ζησαις μετα των σων παντων ζοιν = ζιον)* (guter Hirte); Dignitas amicorum vivas in pace dei zeses (Weinwunder); pie zeses (Lazaruserweckung). Sämtliche Inschriften bei Vopel 98—113.

[4] Speziell die konzentrische Anordnung erinnert manchmal lebhaft an Mosaiken, z. B. die Baptisterienmosaiken von Ravenna. Direkte Kopie eines Mosaiks (traditio legis) auf dem Glase Garr. tav. 180, 6, stark beeinflußt 187, 4.

[5] Vopel 77.

Bedarf lieferten.[1] Wieweit der Orient mitspielt, kann nach Lage der Dinge erst die Zukunft lehren; jedenfalls dominiert das caput imperii in völlig überzeugender Weise. Es harrt hier manche Frage ihrer Lösung, vor allem auch diejenige nach einem eventuellen Einfluß der Metalltechnik[2] sowie nach dem Terminus für das Aufhören der Goldgläser, als welchen man im allgemeinen das sechste Jahrhundert (für den Occident) annehmen darf.

Bei der hohen Blüte der Glasmanufaktur in der Kaiserzeit war die Heranziehung der gebräuchlichsten Fabrikationsmethoden zu christlich-dekorativen Zwecken fast selbstverständlich.

Nächst den Goldgläsern wurden so insbesondere die geschliffenen in Anspruch genommen, wobei das Bild leicht eingearbeitet und durch bunten Glasfluß, Gold oder Farben verstärkt wurde.[3] Ein Beispiel haben wir bereits in der Trierer Schale mit der Opferung Isaaks kennen gelernt (Fig. 123), welche auf der Brust einer Leiche gefunden wurde. Von barbarischer Mache zeugt im Gegensatz zu jenem antik angehauchten Stück die berühmte in Albanien aufgefundene Glasschale mit der gleichen Szene, um welche acht weitere Bilder gelegt sind, nämlich die Protoplasten, Jonas (2 Szenen), Susanna, die Jünglinge im Feuerofen, Daniel und die Löwen, das Quellwunder,[4] Lazaruserweckung. Trotz der

[1] Zwingende Gründe für die Annahme einer großen römischen Glasindustrie in den Rheinlanden liegen trotz der Funde von Trier und Köln (registriert von Heuser RE I 618 ff.) nicht vor; Werke wie die Schalen aus der Sammlung Disch (Brit. Museum) sowie das leider verlorene Neußer Glaskästchen (mit den Apostelfürsten zu Seiten Christi, S. Hippolyt und Papst SVSTVS vgl. Aus'm Weerth, Bonner Jahrb. LXIII, 103—113, Taf. IV) verweisen ohne weiteres nach Rom; mögen die sog. vasa pseudodiatreta, Becher mit angesetzten Fischen, Conchilien u. dgl. rheinischer Provenienz sein, sie kommen für die christliche Archäologie nicht direkt in Betracht.

[2] Vorläufig höchstens auf die analoge Randbehandlung im Münzwesen zu stützen. Daß aber auch die keramische Industrie beizuziehen ist, lehrt eine ganz nach Art der Goldgläser mit Goldlinien behandelte kleine Patene mit Fuß. Siehe S. 137 Note 1.

[3] Zu den verschiedenen Techniken vgl. neben dem Werke von Fröhner auch Marquardt, Privatleben der Römer (2. Aufl. Leipzig 1886) II 744 ff. Vgl. Garr. tav. 463 f. und Mowat, Exemples de gravure antique sur verre in Revue arch. 1882, 280 ff.

[4] Zu der Auffassung des Moses-Petrus, die sich aus der Beischrift ergibt: Petrus virga perquodset, fontes ciperunt quorere = Petrus virga percussit, fontes coeperunt currere. — Die Schale wurde von De Rossi im Bull. 1874 tav. XI und 1877 tav. V—VI (Garr. tav. 463, 3) publiziert.

rohen Arbeit zwingt der durchaus sepulkrale, von der nachkonstantinischen Kunst unberührte Cyklus zu verhältnismäßig frühem Ansatz, nämlich möglicherweise noch in die Mitte des vierten Jahrhunderts. Der gleichen Zeit dürften eine Reihe sehr schön stilisierter Fragmente im Museum des Campo Santo, darunter Daniel[1] sowie einige wahrscheinlich dem Xenodochium des Pammachius entstammende Gläser mit dem heiligen Hirten (mit Syrinx), der traditio legis[2] angehören. Dem Geiste des fünften Jahrhunderts entsprechen die Taufe der Mirax auf einem römischen Fragmente[3] sowie einige Glasschalen aus Trier, Köln und Straßburg und anderwärts.[4] Zu den ältesten Spuren des Christentums in Deutschland

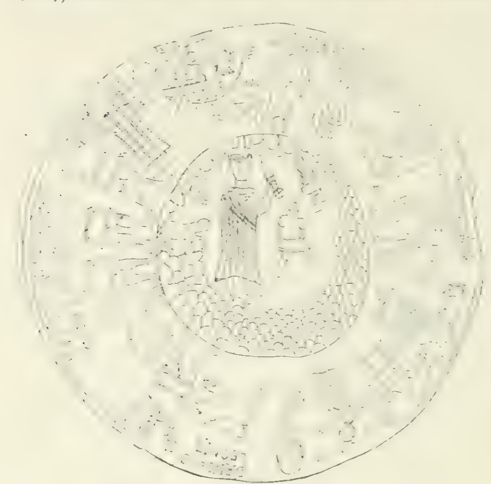


Fig. 221. Geschliffene Glasschale aus Podgoritza. (Barbarische Arbeit des vierten Jahrh.)

zählen dagegen die Fischgläser der Saalburg, jener bereits im dritten Jahrhundert aufgegebenen bezw. zerstörten Paßfeste des rhätischen Limes.[5] Die meisten geschliffenen Gläser, auch die mit profanen und mythologischen Darstellungen, tragen Inschriften. Auf einer kugelförmigen Phiole im British Museum (aus Köln) liest man die schöne Acclamation: *ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΑΕΙ ΕΝ ΑΓΑΘΟΙϹ.*[6]

[1] Armellini, I vetri cristiani della collezione di Campo Santo RQS 1892, 52 ff. Taf. 3.

[2] Bull. 1868, 38.

[3] Bull. 1876 tav. I (Garr. tav. 461, 1). Die in den verfügbaren Raum verteilte Inschrift MIR AX ALBA beziehe ich auf die Getaufte (albata); leider läßt sich nicht mehr feststellen, wer der nimbierte Mann zur Linken des Täuflings sein soll. V. Schultze, Archäologie 313 Note 5 liest *Μεῖραξ = μειράκιον*, und danach filia albatur.

[4] Zusammengestellt von Hewer RE I 620 f.; vgl. auch Gazette archéol. 1884, 221 ff. [5] Meine S. 257 Note 2 erwähnte Schrift 284—286. [6] RE I 621

Hier mag noch beigefügt werden, daß sich namentlich aus dem sechsten Jahrhundert zahlreiche Münzgewichte aus Glas mit dem Stempel eines Eparchen oder Präfekten erhalten haben.[1]

Unter den Toilettegegenständen spielten die Glasgefäße (vitreamina) in der Form zierlicher Fläschchen, Kannen, Urnen naturgemäß eine hervorragende Rolle; unzählige Funde erweisen, daß namentlich Salbfläschchen gerne mit ins Grab gegeben wurden, in denen dann frühere Entdecker Lacrimatorien erblickten.[2] Für gewöhnlich tragen sie kein christliches Zeichen und stammen ebenso wie die meisten der in den Katakomben gefundenen Balsam- und Parfümbüchsen aus Sardonyx, Achat, Bergkristall, Chalcedon von heidnischen Fabriken, vielfach aus dem Orient, dessen Export von Toilettenartikeln in der Kaiserzeit florierte. Dasselbe gilt von einer Unzahl von Metallsachen, Messern, Nägeln,[3] Spiegeln,[4] Ringen, Fibeln und sonstigen Gebrauchs- und Luxusgegenständen sowie Kinderspielsachen (Puppen), Castagnetten (Achmim) u. dgl., welche in den christlichen Grabstätten des Orients und Occidents seit alters gehoben werden und von Boldetti an getreue Aufzeichnung fanden.

§ 235. Spezifisch christliche Toilette- und Schmucksachen fehlen aber keineswegs, namentlich Kämme, Fibeln und Geschmeide wurden gerne mit Symbolen und Bildwerk versehen. In ägyptischen Gräbern, Stadtruinen und Roms wurden zu tausenden hölzerne Kämme gefunden, meist aus arabischer Zeit. Die hier interessierenden älteren Exemplare erscheinen in Hoch oder Querformat sämtlich so geschnitzt, daß die eine Seite den engen, die

[1] Z. B. Dalton, Catalogue n. 660—685.

[2] De Rossi RS III passim.

[3] So wurden auch chirurgische Instrumente, deren Abbildungen in den Katakomben vorkommen, für Märtyrerwerkzeuge ausgegeben: vgl. Bull. 1864, 36. Als solche dürfen wohl die manchen Gräbern beigefügten Krallen (ungulae) und Spieße (forcipes), von denen Aringhi, Roma Subt. II 684—689, Boldetti, Osservazioni 315—322 berichten, nicht aber die auf den Inschriften reproduzierten Handwerkszeuge, Hämmer ꝛc. des Verstorbenen angesehen werden, wenn nicht gesagt ist, daß in dem Grab der betr. Märtyrer beigesetzt war. Unzweifelhafte Indizien sind da, abgesehen von Inschriften, Ketten am Knochengerüst, Mordinstrument im Schädel u. dgl. vgl. Bosio, RS 21, De Rossi RS III 622.

[4] Beispiele bei Boldetti 500, vgl. Nardi, Lettera sul uso degli specchi e pettini d'adornamento presso le ant. crist. Pesaro 1825.

andere einen weiten Kamm bildete, was m. E. den Gedanken, einige der besseren hätten liturgischen Zwecken gedient, ausschließt. Längere Zähne scheinen mir auf Frauenkämme zu verweisen, ganz kurze mit starkem Querholz dienten der Webetechnik. Einige Hochkämme mit durchbrochener Arbeit zeigen einen Vogel,[1] den Reiterheiligen[2] oder ein Ornament, sie werden der Zeit nach dem fünften Jahrhundert zugeschrieben. Wohl dem vierten bis fünften Jahrhundert gehörte dagegen der schöne Elfenbeinkamm von Antinoe an, dessen eine Seite in einem von Engeln gehaltenen Kranz einen Reiterorans, die andere des Lazarus Erweckung (Fig. 139) zeigt[3] sowie die Holzkämme von Achmim mit Daniel bezw. Susanna oder Thekla[4] und von Salona mit Christus und Aposteln.[5] Einige Kämme lagen bei der Ausgrabung auf der Brust der Leiche, ob andere als Steckkämme fürs Haar gebraucht waren, läßt sich nicht mehr entscheiden, jedenfalls aber werden viele Haarnadeln (discriminalia) aus Knochen, Elfenbein und Metall eine derartige Bestimmung gehabt haben, gab man doch selbst Perücken mit ins Grab.[7] Auch Spangen und Broschen (fibulae) dienten sowohl der



Fig. 222. Bronzehaarpfeil (aus Rom).[6]

[1] Strzygowski, Koptische Kunst n. 8828 f. — Ein Kamm mit Pfau im Kaiser Friedrich-Museum n. 318.

[2] A. a. O. n. 8826 f. und Zeitschrift f. ägypt. Sprache XL 49 f., wo S. bei ersterem Exemplar oben den Reiterheiligen, unten die Hochzeit zu Kana vermutet.

[3] Oben S. 379 Note 1 muß es heißen 194 f. (= n. 7117). Vgl. RQS 1898, 9–14. Das kostbare Exemplar — Elfenbeinkämme höchst selten! — mißt etwas über 9 cm Höhe bei 10,5 cm Breite und 0,5 cm Dicke. Unter den von Boldetti, Osservazioni 502 publizierten einer (aus dem Grabe eines Mannes) mit der Inschrift EVSEBI · ANNI = Eusebius Annius. Derselbe Autor hält einen in der Katakombe des Calepodius entdeckten eisernen Kratzkamm mit Handhabe (p. 319) für ein Marterinstrument!

[4] Oben S. 350.

[5] Fr. Bulic im NB 1902, 41–45. Stark fragmentiert; traditio legis?

[6] Von Forrer, Frühchr. Altertümer Taf. X 1 als Stilus angegeben; daselbst weitere Beispiele mit Hahn ꝛc. Vgl. einzelne der kleinen Vögel mit Einpaßvorrichtung für einen (Nadel-?) Griff bei Strzygowski a. a. O. n. 7004 ff. Elfenbeinnadel mit Frauenbüste Boldetti 502 Fig. 21. Schöne silberne Exemplare mit der Toilette der Venus als Krönung im Esquilinschatz. Dalton a. a. O. n. 232 f. Unsere Abbildung gibt den oberen Teil mit Monogramm und Palme.

[7] Boldetti 297.

Befestigung der Haare wie der Kleider. In den Akten der heiligen Perpetua wird erzählt, daß sie vor ihrem Todesgange dispersos capillos infibulavit, da es sich für eine Märtyrin nicht zieme, in aufgelöstem Haar zu erscheinen. Legion ist die Zahl der auf klassischem Boden sowohl wie im Norden aufgefundenen Fibeln mit christlichen Emblemen.[1] Ganz hervorragende Arbeiten lieferte hier der Orient,[2] wo unter anderen Formen die Armbrustspange beliebt war, die auch mit Inschriften, z. B. + $\overline{\Theta Y}$ ΧΑΡΙϹ (= θεοῦ χάρις) vorkommt.[3]

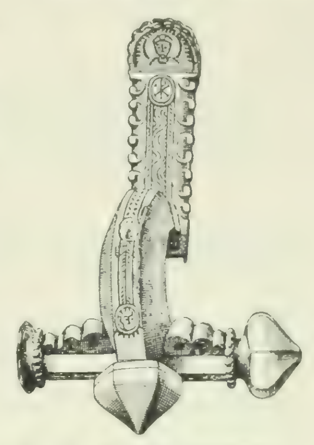


Fig. 223. Vergoldete Bronzefibula. (Viertes Jahrhundert.)

Armbänder und Ringe tragen ebenfalls häufig christlichen Schmuck. Ein vermutlich christliches massives Bronzearmband mit crux immissa von der Saalburg dürfte aus dem 2. bis 3. Jahrhundert stammen.[4] Exemplare aus Gold, Silber, Glas und Eisen haben sich an verschiedenen Plätzen des Römerreichs gefunden. Bemerkenswert sind einige koptische Armbänder aus Silber mit Oranten, darunter einmal Menas und die Kamele sowie der Reiterheilige.[5] Von zwei schönen Goldarmbändern, die in Kairo auftauchten, angeblich aus Syrien,

[1] Vgl. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn. Wien 1901. Über fibulae in Adlerform oben 316. — Es ist natürlich höchst fraglich, ob die gewöhnlichen auch in deutschen Museen sehr zahlreichen Bronzefibeln mit Kreuzornament, angeblichem Monogramm, Radspeichen ꝛc., wie sie beispielsweise Bartol, Die ältesten Spuren des Christentums in der mittleren Rhein- und unteren Maingegend. Frankfurt 1895 aufführt, zum Teil als christlich angesprochen werden dürfen. Bemerkenswert ist eine neuerdings am Limes gefundene Fibel in Fischform (Saalburgmuseum).

[2] Beispiele bei Dalton, a. a. O. n. 252 ff. unsere Fig. 223 = n. 256, Forrer ꝛc.

[3] Goldenes Exemplar, von Dalton n. 264 dem fünften Jahrh. zugeschrieben.

[4] Darüber meine S. 257 Note 2 erwähnte Publikation; vgl. L. Jacobi, Das Römerkastell Saalburg. Homburg 1897 Textband 511 f. Fig. 84, 2. Von ihm wie von der Fischagraffe und einem Svastikakreuz hat Herr Geheimrat Jacobi hübsche Nachbildungen machen lassen, die im Saalburgmuseum käuflich zu haben sind.

[5] Strzygowski a. a. O. n. 7022 ff.

geben wir hier das ins British Museum gelangte Exemplar wieder. Das Vorderstück präsentiert im Mittelstück Maria-Orans in hübschem Medaillon, flankiert von vier Fassungen, deren Einlage fehlt; Scharniere verbinden diesen Teil mit dem halbkreisförmigen



Fig. 224. Goldenes Armband des 5.—6. Jahrh. (angeblich syrisch).

Bande, in das zu Seiten eines Henkelkelches in Spiralmustern Pfaue und Schwäne geprägt sind.[1] Interesse beanspruchen auch die seit dem gelinderen Regiment Konstantins statt des Brandmals eingeführten Halsbänder für flüchtige Sklaven, da manche das Christusmonogramm tragen.[2]

Ringe (annuli, *δάκτυλοι*) mit und ohne Gemmen und kostbare Steine kommen gleichfalls in allen der Antike geläufigen Formen mit christlichen Darstellungen oder Inschriften vor.[3] Ebenso dringend wie dankbar wäre die Aufgabe, das zahlreiche Material einmal gesammelt vorzulegen und die altchristliche Juwelierkunst monographisch zu behandeln, wobei nach Ausscheidung christlich umgearbeiteter paganer Exemplare vornehmlich in Betracht zu ziehen wären Material, Behandlung (Politur, Ciselierung, Durchbrucharbeit rc.) und Gliederung,[4] Fassung, Dekoration sowie Schmuck

[1] Dalton n. 279 nebst Abbildung nach Photographie; die unsrige nach Garr. tav. 479, 24. Das zweite Exemplar in den Collections du château de Goluchów, Froehner, L'orfévrerie pl. XVII.

[2] Bull. 1863, 25 f. mit der Inschrift: TENE ME QVIA FVG(i) · ET · REB OCA ME VICTOR | I · ACOLIT O A DOMINICV CLEM | ENTIS [Chi-Rho]; andere Beispiele Bull. 1874, 41–50; 1876, 95 sowie NB 1902, 126.

[3] Martigny, Les anneaux chez les premiers chretiens. Mâcon 1858. C. W. King, Antique gems and rings. London 1872. — Reiches Material bei Dalton, Catalogue n. 1–226. — Aufzählung der Darstellungen bei Smith and Cheetham, Dict. of christ. ant. I 712—720. Garr. tav. 477 ff.

[4] Zum Eigenartigsten zählen gewisse koptische Ringe mit Drehblatt, z. B. Forrer a. a. O. Taf. XIII 6a–c, wo auf die 3 mm dicke runde Silberscheibe einerseits Maria Orans mit dem Anruf *ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΒΟΗΘΙ ΙΟΥΛΙΑϹ*, andererseits mit großen Flügeln und Kreuzstab Michael graviert ist nebst Beischrift *ΑΡΧΑΝΓΕΛΕ ΒΟΗΘΙ ΙΟΥΛΙΑϹ*.

der Ringsteine (gemma, ψῆφος) endlich Form und Bestimmung ob Reif, Siegelring (σφραγίς), Schlüsselring, Ehering usf. Ikonographisch höchst wertvoll wäre eine genügende Zusammenstellung der auf Ringen vorkommenden Symbole,[1] Inschriften[2] und Bilder.[3] Von den besten Exemplaren, z. B. dem vielleicht noch dem sechsten Jahrhundert angehörigen Goldring im Museum zu Palermo mit der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Magieranbetung, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung[4] fehlen genügende Abbildungen. Anderseits herrscht im Geschmeide der frühesten oströmischen Periode ein Formenreichtum und Geschmack, verrät sich ein so großes Maß technischen Könnens, daß man mit allem Recht von einer Renaissance der hellenistisch-ägyptischen Edel-



Fig. 225. **Gegliederter goldener Ehe- und Siegelring.** (Brit. Museum. 5. Jahrh.)

[1] Am häufigsten Fisch, Hirte, Anker, Taube (im Saalburgmuseum kleiner Goldring des 2.—3. Jahrh. mit Taube und Zweig vom Feldbergkastell), Schiff und Monogramm.

[2] Die ältere Zeit kennt nur kurze Acclamationen: vivas in Deo, μνήσθητι, μνημόνευε (vgl. Revue arch. 1883, 301 ff.), accipe dulcis oder einfache Namen; ein Kennzeichen der oströmischen Periode sind längere Formeln, besonders Trisagion, Doxologie und gegen Ende des ersten Jahrhunderts ganze Sätze aus Schrift und Liturgie, z. B. Χαῖρε κεχαριτωμένη, ὁ Κύριος μετὰ σοῦ, ἡ ἐλπίς μου ὁ Θεός, ferner Eigentumsangabe: σφραγὶς Ἰωάννου τοῦ ἁγίου στεφανίτου (?) sowie die (bei den Kopten beliebte) Acclamation Κύριε βοήθει z. B. Στεφάνῳ oder einfach τῷ φοροῦντι (unsere Fig. 226), τῆς φορούσης, τὸν ἔχοντα usf. Vgl. Dalton a. a. O. passim und Schlumberger, Sigillographie Byzantine, passim.

[3] Von biblischen Sujets öfters Abrahams Opfer, Daniel, Jonas, Geburt Christi, Erweckung des Lazarus.

[4] Die Bildchen sind in Email ausgeführt, das Mittelblatt zeigt Christus (nach Art der Goldgläser), ein Brautpaar krönend. Die Paläographie der Inschrift ὡς ὅπλῳ εὐδοκίας ἐστεφάνωσας ἡμᾶς widerspricht nicht der Idee von der Herkunft des Ringes aus dem Schatz Konstantins' II., der um 668 ermordet wurde, und auch die Fundstätte Syracus würde damit übereinstimmen. Vgl. N. Kondakoff, Les emaux byzantins. Frankfurt 1892, 264; verwandte Stücke bei Schlumberger, Mélanges d'arch. byz. 6; Dalton, Catalogue n. 129 (10. Jahrh.!).

schmiedekunst sprechen darf. Es kommt hinzu das Interesse, welches die Gemmoglyptik, d. i. die Kunst des Edelsteinschnitts zu ikonographischen Zwecken, beansprucht, zumal, ganz abgesehen vom Ringschmuck, sowohl vertieft geschnittene Gemmen, Intaglien (von intagliare = einschneiden), als erhaben geschnittene Cameen (chama der Alten = Gienmuschel, geeignet zu solchen Arbeiten) auch zur Dekoration von Buchdeckeln, Kreuzen (crux gemmata) u. dgl. in nachkonstantinischer Zeit Verwendung fanden.[1]



Fig. 226. Koptischer Silberring mit Inschrift.

§ 236. Amulette (*φυλακτήριον*, amuleta). Außer spezifisch-christlichen Enkolpien (Medaillen, kleinen Reliquiarien ꝛc.) trifft man unter den Sepulkralfunden öfters heidnische und gemischt christlich-heidnische Amulette, welche unter dem Einfluß einer allgemeinen Sitte der Antike als Hilfs-, Schutz- und Zaubermittel getragen, von der Kirche aber nicht geduldet wurden.[2] Die besten Beispiele für alle Klassen von Amuletten bieten die Papyrusfunde. Ein Exemplar der Berliner Museen schließt nach allerhand Schriftstellen mit dem Rufe: „Leib und Blut Christi, sei gnädig deinem Knecht, der dies *φυλακτήριον* trägt“,[3] manch anderes mit der *εὐαγγελικὴ εὐχή*, so z. B. auch das herrliche von U. Wilcken in Ehnâsje ausgegrabene Gebetsamulett des Silvanus, Sohnes des Serapion, die Zauberscherbe von Megara u. a.[4] Neben den Papyrusamuletten, welche

[1] Zur Technik vgl. H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern. Leipzig 1884 III 227—322; Material in den zu den christl. Ringen verzeichneten Werken, vieles zerstreut in Katalogen und Zeitschriften, namentlich im Bull. (siehe dessen Indices!). Das genannte Werk von King bringt speziell wichtige Angaben über Sammlungen u. mittelalterliche Gemmenfunde. — Das höchst seltene Exemplar eines 11 cm hohen und 15 cm breiten cameo (Sardonix) mit einem konstantinischen Triumphzug, wobei das labarum vor dem Kaiser getragen wird, bespricht H. Rollett, RQS 1899, 136—141 Taf. X 2.

[2] Darüber insbesondere de Rossis Aufsatz Le medaglie di divozione. Bull. 1869. Der Kanon 36 des Konzils von Laodicäa mit seiner Exkommunikation für Kleriker, welche *ἅτινά ἐστι δεσμωτήρια τῶν ψυχῶν αὐτῶν* anfertigen, erklärt sich aus der Praxis der mit Exorzismen verbundenen letzten Ölung. So stimmt ein griechisches Amulett der Bibl. nationale zu Paris (Cahier et Martin, Mélanges d'arch. III. 150), an dessen Schluß es heißt „gelesen am Ort der Salbung“, mit älteren Exorzismen stark überein.

[3] Vgl. Krebs in Nachrichten der Kgl. Ges. d. WW. Göttingen 1892, 5 ff.

[4] Archiv für Papyrusforschung 1901, 131—136.

zusammengerollt in der Gewandung oder am Halse getragen wurden, gebrauchte man dünne Metallplättchen mit Aufschriften,[1] drittens Medaillen und Anhängsel mit entsprechender Aufschrift, Bildwerk oder Gravüre, endlich geschnittene Ringsteine. Fast alle diese Phylakterien rufen den Schutz Gottes oder bestimmter Heiligen, namentlich aus dem Alten Bunde, in irgend welchen Anliegen in abergläubischer Weise in Wort oder Zeichen an. Ein ovales Bronzemedaillon im British Museum zeigt eine nimbierte Gestalt im Mantel, die Geißel über einer zusammengekauerten nackten Person schwingend, flankiert von Sonne und Mond und umschrieben von Anrufungen Jahves, Salomons, Michaels, Gabriels, Uriels. Auf dem Revers steht dann die Beschwörung jedes Unheils, das Babina, die Tochter einer Theodosia, treffen könnte.[3]



Fig. 227. Christliches Enkolpium mit Porträt. (4. Jahrh.)[2]

Gemäß zahlreichen jüdischen Vorbildern kommen unter diesen Anrufungen häufig Psalmen vor,[4] ferner kabbalistische Zeichen, über deren Deutung wohl niemals ganze Klarheit herrschen wird. Eine ganz besondere Rolle spielt der sogenannte Abrasax (auch abrasadabra), eine kryptographische Bezeichnung der höchsten Gottheit, Jahves, deren sich nach Ausweis der Quellen, von Irenäus, Adv. haer. I. 23 angefangen, die basilidianischen Gnostiker bedienten. Nach Basilides bedeutet Abrasax, dessen Buchstabensumme $\alpha = 1$, $\beta = 2$ $\varrho = 100$ $\alpha = 1$ $\sigma = 200$ $\alpha = 1$ $\xi = 60$ in Summa 365 ergibt, das „Haupt der 365 Himmel“; das *ἅγιον ὄνομα* (auch

[1] Beispiele aus Badenweiler und Regensburg bei Kraus, Inschriften der Rheinlande I 7 ff.; Ebner, Altchr. Denkmale Regensburgs. RQS 162 ff.

[2] Museum von Campo Santo, vgl. RQS 1899, 141 f.; ähnliches Exemplar in Medaillenform Bull. 1869 tav. 3. — Die Verzierung ägyptischer Textilien läßt einen großen Reichtum an Bildenkolpien im Nillande vermuten; ob dem hier wie auf bullae aus Bein vorkommenden Typus des Reiterheiligen S. Georg, entsprechend Amuletten, welche Salomon im Kampf mit dem *κακοδαίμων* vorstellen, ein prophylaktischer Gedanke zugrunde liegt, läßt sich vorläufig nicht entscheiden. Lampen x. mit Christus als Drachen- und Schlangensieger legen ihn aber nahe.

[3] Dalton, Catalogue n. 555; weitere interessante Beispiele gibt G. Schlumberger, Mélanges d'arch. byz. 116 ff.

[4] Kayser, Gebrauch von Psalmen zur Zauberei. Ztschr. der Morgenl. Gesellschaft 1888, 456 ff.

dies = 365) wurde unter Zahlzeichen verborgen. Die vorhandenen Amulette mit der Bezeichnung Abrasax können nun in keinem einzigen sicher bezeugten Fall als basilidianisch nachgewiesen werden; insbesondere fehlt auch jeder Beweis dafür, daß die auf Gemmen so häufige esel- und löwenköpfige Figur mit Schlangenfüßen, aber menschlichem Rumpf, Schild und Geißel eine Verkörperung des Abrasax sei. Einiges Licht auf die unübersehbare Masse der „Abraxen" werfen neuerdings die ägyptischen Zauberpapyri mit ihren Rezepten zu ähnlichen Bildern und magischen Formeln;[2] danach liegen hier vorzugsweise heidnische Monumente und zwar krasseste Beispiele von religiösem Synkretismus vor. Man kann sich gegenüber dem vielleicht größten Rätsel der Archäologie nur dem Wunsche W. Drexlers anschließen, es „möchte endlich eine Akademie unter Zuziehung von Ägyptologen, Orientalisten, Archäologen, klassischen Philologen und Theologen die Vereinigung und kritische Sichtung dieser interessanten Denkmäler in einem Corpus" unternehmen.[3] Damit würde ein bereits von Kraus in seiner RE ausgesprochener Wunsch erfüllt, der auch darauf hinweist, wie manches „pseudognostische" Denkmal späterer Zeit, bis ins vierzehnte Jahrhundert hinauf, ausgeschieden werden muß.



Fig. 228. Sog. Abrasax.[1]

[1] Aus dem Pariser Antikenkabinett n. 2169; Revers: ΙΟΥΛΑΟ.

[2] Wessely, Bericht über griechische Papyri in Paris und London. Wiener Studien 1886, 10 ff.

[3] W. Drexler sub verbo in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche (dritte Aufl.) I 113; daselbst auch ein Teil der riesig anschwellenden Abrasaxliteratur. Vgl. auch H. Leclercqs wertvollen Artikel in Chabot, Dictionnaire Spalte 127 ff., worin 137 ff. ein »Essai de vocabulaire gnostique«.

Vierter Abschnitt.

Anfänge christlicher Numismatik.

Die kritische Samlung des außerordentlich zerstreuten, namentlich auch in Privatsammlungen ruhenden Materials wäre Vorbedingung zur Herausgabe eines dringend erwünschten Handbuches der christlichen Numismatik, aus dem namentlich auch die christliche Ikonographie reichsten Gewinn schöpfen würde. Grundlegende Vorarbeiten lieferte F. W. Madden, Christian emblems on the coins of Constantine I. the Great, his family, and his successors, im Numismatic chronicle and Journal of the numismatic society, new series. London 1877, 11—56. 242—307 und 1878, 1—48. 169—215 nebst 8 Tafeln. Damit sind alle früheren Werke, namentlich auch Garruccis Abhandlungen in den beiden Auflagen seiner Vetri ornati di figure in oro (Roma 1858 und 1864; dazu Nota alla numismatica Costantiniana in Dissertazioni archeologiche di vario argomento. Roma 1865, 23—30) überholt. — Vgl. auch Garr. tav. 481 f. Cohen, Médailles impériales vol. V—VII 1861 f Suppl. 1868 sowie Sabatier, Monnaies byzantines. Paris 1862.

§ 237. Vorkonstantinische Münzen mit angeblich christlichen Zeichen oder Bildern haben wiederholt die Forschung beschäftigt. Vor allem war das spätere konstantinische Monogramm der Form nach längst im Münzwesen in Anwendung. Es erscheint auf Münzen des syrischen Königs Alexander Bala (146 v. Chr.), des baktrischen Hermäus (138—120 v. Chr.), fast genau dem labarum entsprechend auf solchen des Skythen Azes (100 v. Chr.) und des Baktrers Hippostratos des Großen (138—120 v. Chr.), als Wortbild A ☧ = *ἄρχοντος* bereits unter Trajanus Decius (249—251), außerdem diente es gelegentlich für *ΧΡυσιππός*, *ΧΡηστόν*, *ΧΡόνος*, namentlich aber auch *ΧΡυσόν* und ohne die hasta des Rho als *ΧΙλίαρχος*. Auch das Kreuz kommt in der heidnischen Numismatik wiederholt vor, so z. B. als Zierform an der Tiara des christenfreundlichen Königs Abgar Bar Manu (Abgar VIII.), welcher in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts regierte;[1] es dürfte darum sehr gewagt sein, in der formellen crux decussata

[1] Vgl. über diesen *ἱερὸς ἀνήρ*, wie er im Chronikon des Euseb. zu Olymp. 149, 1 genannt wird, Bayer, Hist. Osr. et Edess. ex num. illustr. lib. III p. 171, fürs Allgemeine auch C. Lenormant, Les signes de christianisme qu'on trouve sur quelques monuments numismatiques du III siècle. Mélanges d'archéol. Paris 1853.

im Tempeltympanon auf dem Revers einiger Maxentiusmünzen (Fig. 229) ein christliches Zeichen etwa im Sinne der von Eusebius VIII 14 berichteten kirchenpolitischen Schwenkung des Kaisers zu sehen.[1] Schwieriger gestaltet sich schon die Frage nach dem Charakter der unter Septimius Severus, Makrinus und Philipp I. in Apameia geprägten Noemünzen,[2] wo synkretistischer Einfluß vorliegen dürfte, der wohl auch jenen Münzen der Gattin des den Christen nicht abgeneigten Galienus, Salonina, zugrunde liegt, wo die thronende Kaiserin mit einem riesigen Palmzweig, umschrieben AVGVSTA IN PACE, und zwar zu ihren Lebzeiten dargestellt wurde.[3]

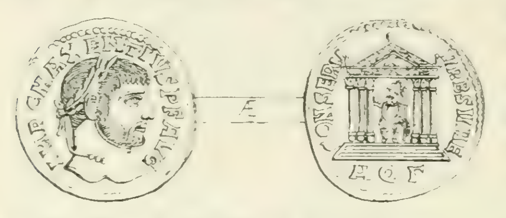


Fig. 229. Münze des Maxentius mit angebl. crux decussata.

§ 238. Christliche Münzprägung unter Konstantin d. Gr. Zunächst käme der Münztypus »victoriae laetae« in Betracht, bei welchem der Revers die Legende VICTORIAE LAETAE PRINC (ipum) PERP(etuae) trägt und als Darstellung zwei Viktorien, die einen Schild auf einem Piedestal halten. In dem Stern welcher auf manchen dieser Münzen den Helm Konstantins ziert, hat man eine Bestätigung des Vermerkes Vita Const. I c. 31 gefunden, wonach der Kaiser die Anbringung des geheimnisvollen „Zeichens" auch an den Helmen anordnete. Sicher ist, daß bisher die Mittelhaste dieses Sterns nicht in der Form eines genauen P nachgewiesen ist. Vielleicht handelt es sich lediglich um ein Ornament, als welches auch die crux decussata × auf dem Schildpiedestal des Reverses anzusehen sein wird; sie kommt auf Münzen Konstantins und Licinius' I. vor, ebenso wie auf solchen dieser und der Kaiser Crispus und Konstantin II. das offene Kreuz, alles

[1] Neben dem Exemplar des Brit. Mus. zwei bei Garr. tav. 481, 2 (hier angeblich crux immissa) u. 3. Der Revers in allen Fällen behelmte Roma mit Zepter und Weltkugel, sitzend im Hexastylos, Umschrift CONSERV(ator) VRB(is) SVAE, Münzstätte AQ(uileja), Münzzeichen *Γ*.

[2] Oben S. 334.

[3] Vgl. C. Lenormant, Du christianisme de quelques impératrices romaines avant Constantin a. a. O. sowie Madden a. a. O. Introduction 19 Note 24).

in der Zeit von ca. 312—323. Auch das monogrammartige Zeichen auf Münzen von Konstantin I., Licinius I., Crispus, Licinius II. und Konstantin II. mit dem Typus »virtus exercitus« und aus der Zeit von ca. 319—323 ist nicht ganz klar zu deuten. Den Revers bildet in diesen Fällen die Standarte, zu deren Füßen zwei Gefangene kauern; die Umschrift lautet gewöhnlich VIRTVS EXERCIT(us), und im Felde links erblickt man einen Stern, dessen Mittelhaste einen punktartigen Kopf hat. Madden hält diese Zeichen für ein noch latentes Christusmonogramm.[1] Wäre dem so, dann müßten mit noch größerem

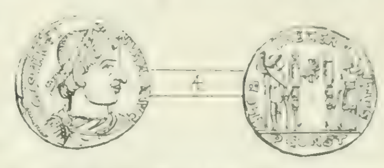


Fig. 250. Zweifoldatentyp mit Christusmonogramm. (326—333.)

Rechte die Sterne und Kreuze des Mars- und Soltypus als solche aufgefaßt werden und zwar vielleicht im Sinne unsicheren Tastens zwischen heidnischer Überlieferung und neuem Glauben oder aber einer gewissen Toleranz, die in den ersten Jahren nach dem Siege über Maxentius gewiß angebracht war. Der Marstyp zeigt den lorbeergekrönten Konstantin d. Gr.: IMP CONSTANTINVS P(ius) F(elix) AVG(ustus) und auf dem Revers den nackten Mars mit Speer und Schild. Umschrift MARTI CONSERVATORI und im Felde eine crux immissa einerseits, einen Stern anderseits.[2] Beim Soltyp lautet die Umschrift des Reverses SOLI INVICTO COMITI, der nackte Sol mit Strahlenkrone, eine Kugel in der Linken, erhebt, nach links gewandt, die Rechte; im Felde Monogramm oder Kreuz und Stern. Die scheinbar sehr weitgehende Konzession

[1] Am Ende von § 4 seiner Zusammenstellung heißt es: I do not myself see any reason to doubt that these signs were intended for the Christian monogram, though at this period of the reign of Constantine expressed on the coinage in somewhat a latent manner. — Eine Reihe Münzen von Konstantin I., Licinius I., Crispus, Konstantin II. und Licinius II. mit diesem Typus und aus der Zeit von 317 ca. bis 323 zeigen den Speer der Standarte in kreuzartiger Form, gewöhnlich •|•, aber auch (besonders aus der Münze von Thessalonich die crux immissa; es ist mindestens zweifelhaft, ob im letzteren Falle ein Kreuz als solches beabsichtigt war. Vgl. Madden n. 22 ff.

[2] Madden n. 19. Aufschrift des Reverses MARTI PATRI CONSERVATORI, auf dem Schilde des Mars Monogramm mit Punktreihe, im Felde die Buchstaben A bezw. S. Münzstätte P TR = prima Treveris. — Beachtenswert auch die Exemplare mit der Büste des Mars (als Konstantin) mit Helm, auf welchem Monogramm. Madden n. 17.

und Nebeneinanderstellung von Sol invictus und Kreuz wird übrigens verständlich durch den Vergleich des Eusebius, welcher Konstantin als die neuerstandene Sonne feiert.[1] Das deutliche Christusmonogramm ☧ erscheint zum erstenmal auf Münzen der beiden ersten Konstantine sowie Konstantins II. mit dem Zweisoldatentyp, der nach dem Tode des Crispus eingeführt wurde und nach 333 nicht mehr vorkommt. Zwei behelmte Soldaten, jeder mit einem Speer bewaffnet und an seinen Schild lehnend, stehen neben je einem Feldzeichen, und zwischen diesen Feldzeichen erblickt man das Monogramm Christi, in einigen Fällen eine Art crux ansata. Die Umschrift lautet GLORIA EXERCITVS, wobei zu beachten ist, daß regelmäßig das X die Mitte des Oberrandes einnimmt. Das S. 599 abgebildete Exemplar zeigt CONSTANTINVS MAX(imus) AVG(ustus) mit Diadem und Paludamentum; die Münzstätte P CONST = prima Constantina wird auf Arles gedeutet, welches um 313 neu errichtet wurde, nicht Konstantinopel.[2] Als terminus ante quem der Prägung kommt, da Stücke mit Constans Caesar fehlen, das Jahr 333 in Betracht. Nach dem Jahre 330 (dedicatio von Konstantinopel) erscheint fernerhin das Christusmonogramm auf dem Typus Constantinopolis und urbs Roma; diese Münzen haben zum Avers eine behelmte Büste als Personifikation der betr. Stadt und deren Namen, während als Revers eine nach links schreitende geflügelte Viktoria und im Felde das ☧, beim Romatyp die Wölfin und darüber das von zwei Sternen flankierte Monogramm sichtbar sind (Fig. 231).[3] Um dieselbe Zeit findet sich die erste Verbindung des Monogramms mit dem Feldzeichen. Zwei der

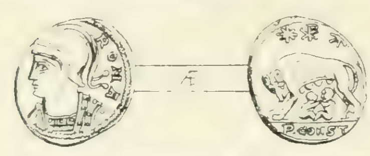


Fig. 231. Urbs Romatyp mit Monogramm (nach 330).

[1] Eusebius, Vita Const. I 43.

[2] Britisch Museum. Madden n. 32 und ff. sowie crux ansata n. 29—31. Einsoldatentyp mit Kreuz im Felde n. 58.

[3] Brit. Mus., Madden n. 38. Die Sterne erinnern an Philostorgios Hist. eccl. I c. 6, wonach von Konstantin das Zeichen von Sternen umgeben gesehen wurde. Auch hier wie beim Typus CONSTANTINOPOLIS ist die Münzstätte P CONST Arles.

seltensten Münzen der Welt haben als Revers ein vom ☧ gekröntes Feldzeichen mit drei globuli, dessen Schaft eine Schlange durchbohrt; neben dem Schafte die Inschrift SPES PVBLICA, unter der Schlange die Marke CONS(tantinopoli).[1] Die beiden bekannten Exemplare (Konstantin I. bezw. II.) in den Münzkabinetten von Berlin und des Fürsten von Waldeck beweisen, daß es ein Irrtum früherer Numismatiker war, die nach des Baronius Specimen[2] oft abgebildete Prägung für eine Fälschung zu halten. Wir haben also hier ein Beispiel des Labarum, dessen verschiedene Gestaltung gerade die Münzen gut illustrieren.[3] In den Jahren 325—337 sieht man es auf

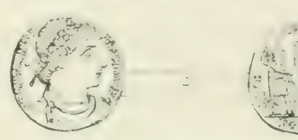


Fig. 252. Zweisoldatentyp mit Labarum (335—337).

Exemplaren der beiden ersten Konstantine, des Konstantin II., Konstans und Delmatius. Sie unterscheiden sich von dem schon oben erwähnten Zweisoldatentyp namentlich dadurch, daß zwischen die beiden Krieger eine Standarte, das Labarum, gestellt ist, dessen Tuch entweder die crux decussata X oder ein ☧ ziert, während das X der Reversunterschrift GLORIA EXERCITVS nicht ohne Absicht genau über dem Schaft der Standarte steht

[1] Aus der Münze von Konstantinopel ist, abgesehen von Konsekrationstypen, bisher keine andere Prägung Konstantins und seines Sohnes mit positiv christlichen Zeichen nachgewiesen. — Zur Schlangensymbolik vgl. oben S. 318 f.

[2] Baronius, Annal. eccles. ad ann. 325 CCVII.

[3] Das Labarum (λάβαρον, Ableitung unbekannt) wird von Eusebius in der Vita Const. I c. 31 als langer vergoldeter Schaft mit Querstange beschrieben, an der obersten Spitze ein reicher Kranz von Gold und Edelstein und hierin die beiden Anfangsbuchstaben des Namens Christi: *δύο στοιχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα, διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμαινον χαρακτήρων, χιαζομένου τοῦ ῥ κατὰ τὸ μεσαίτατον.* An der Querstange befand sich ein kostbarer Stoff mit dem Bilde des Kaisers und seiner Söhne, womit auch Prudentius, In Symm. v. 487 f. übereinstimmt: Christus purpureum gemmanti textus in auro signabat labarum. Als der Kaiser das wunderbare Zeichen über der Sonne am Himmel erblickte, war an demselben die siegverheißende Inschrift *TOYTΩ NIKA*. Über andere Denkmäler mit dem Labarum (siehe auch oben S. 354) vgl. Stevenson in Kraus RE II 259—262. Die Schrift von E. Bratke, Das Monogramm Christi auf dem Labarum Konstantins. Jena 1891 konnte ich nicht einsehen.

(Fig. 232).[1] Kurz nach dem Tode des ersten christlichen Kaisers im Jahre 337, höchstens 338 wurden zu seiner Ehre Konsekrationsmünzen geprägt mit dem Avers DIVO CONSTANTINO P(atri) und der verschleierten Büste des Kaisers nach rechts, dem Revers AETERNA PIETAS und der Statue des Herrschers, Speer, ☧ und Kugel, über welcher ein ⳨ schwebt, in einigen Fällen dafür im Felde links ein ☓. Unter den sonstigen von seinen Söhnen geschlagenen Konsekrationsmünzen sei besonders der Typ mit der receptio des in der Quadriga galoppierenden Herrschers durch die Hand Gottes erwähnt, wie er in Konstantinopel, Antiochien und anderwärts zur Ausgabe gelangte; während hier der Revers keine Legende hat, liest man um das verhüllte Haupt des Averses gewöhnlich DV (= divus) CONSTANTINVS PT (= pater) AVGG (= Augustorum) oder einfach DIVO CONSTANTINO AVG(usto).[2]

Die folgende an Madden anschließende Übersicht über die Entwicklung der Monogramme und Kreuze auf konstantinischen Münzen dürfte von praktischem Nutzen sein.

[1] Madden n. 44 ff. (unsere Abbildung = n. 47 Brit. Mus., Inschriften und Münzstätte wie bei der weiter oben gebotenen Münze ähnlichen Typs). Kurz vorher (333—335) bringen Münzen des Konstantin I., Konstantius II. und Konstans die geflügelte Viktoria nach links schreitend mit Palme und Trophäe, im Felde links ⳨ oder einen Stern, rechts LXXII (= 72 solidi geben auf ein Pfund). Umschrift VICTORIA CONSTANTINI AVG oder VICTORIA CAESAR(um) NN (= nostrorum). Münzort S M AN = signata moneta Antiochia. A. a. O. n. 41—43. — Hier sei noch angemerkt, daß der Münztypus Konstantin (und Familie) mit Nimbus und jener, welcher den großen Herrscher mit Diadem wiedergibt, keine christlichen Zeichen aufweist. Den Diademtyp scheidet man in Münzen mit Legende auf dem Avers (Diadem: Lorbeer und Gemmen) und solche ohne Legende (Diadem: Gemmen und Perlen) mit aufwärts gerichtetem Haupte; letzteres wohl im Anschluß an den von Eusebius, Vita Const. IV c. 15 berichteten Erlaß des Kaisers, wonach sein Bildnis mit im Gebet himmelwärts gerichtetem Blick auf Goldmünzen zu prägen sei.

[2] Madden n. 52 ff. Auch die in Trier geschlagenen Münzen der Helena und Theodora mit der personifizierten PAX PVBLICA bezw. PIETAS ROMANA auf dem Revers sind Konsekrationsmünzen, welche Konstantin nach 328 prägen ließ. Das offene Kreuz im Felde des Averses kann also nicht auf die inventio crucis bezogen werden.

Zeit	Monogramm und Kreuz	Münzort	Herrscher	Münztypus
312?—317	☧ ☧ ✳ ×	Siscia	Konstantin d. Gr.	
	☧	Tarraco	"	
	? ✠	? Trier	"	
		? London		
?317—323	✙ ✠	Tarraco		
	✙	? Arles	"	
		? London		
	✙	?	Crispus *Caesar*	
	✙ + ×	London	Konstantin II. *Caesar*	
?319—323	☧	Siscia	Konstantin I.	
	☧	Thessalonich	Licinius I.	
	☧	Aquileja	Licinius I. u. Crispus *Caesar*	
	☧ ☧ ☧	Tarraco	Licinius II. *Caesar* und Konstantin II. *Caesar*	
	✳	?	Licinius II.	
?312—323	✙	Tarraco	Konstantin I.	Marstypus
	☧	Trier	"	»
	☧	Rom	"	Soltypus
	✠ ✳	Tarraco	"	»
?317—323	† ☧	Thessalonich	Licinius I. Crispus, *Caesar* Licinius II. *Caesar* und Konstantin II. *Caesar*	Münzorte Trier Lyon Arles prägten ☧
	☧	London	Konstantin I, Crispus *Caesar* Konstantin II. *Caesar*	
	✙ ☧	Aquileja	Licinius I. und II.	
326—333	✠ ✠ + †	Aquileja	Konstantin I., Konstantin II. *Caesar*, Konstantius II. *Caesar*	GLORIA EXERCITVS 2 Soldatentyp
	☧	Arles *(Constantina)*	"	
nach 328	✠	Trier	Helena und Theodora	Münzen der [illegible]
nach 330	☧ ? +	Arles *(Constantina)*	Konstantin I.	
nach 330	☧	Konstantinopel	Konstantin I. und II.	Constantinopolis-, Urbs Roma-Typen
333—335	☧ ✳ ✳	Antiochien	Konstantin I, Konstantius II *Caesar* u. Konstans *Caesar*	
335—337	☧ ☧	Arles *(Constantina)*	Konstantin I., Konstantin II. *Caesar* u. Konstantius II. *Caesar* Konstans *Caesar*, Delmatius *Caesar*	GLORIA EXERCITVS 2 Soldatentyp. Labarum [illegible] Münze
337—338	☧ ☧	Lyon	Konstantin I.	
	? ☧ ×	Arles *(Constantina)*		

Es mag noch eine Andeutung über einige höchst unsichere Münzwerte, wenn nicht Fälschungen, beigefügt werden. Dahin gehört zunächst neben einer Konstantinsmedaille mit der „Statue" des Kaisers im Revers[1] eine



Fig. 233. Erzmünze Konstantius' II. Phönixtyp (nach 340).

große Erzmünze mit ☧ und IN HOC SIN(gno) VIC(tor eris?), nach Cohen umgearbeitet aus einer Bronze der Zeit des Trajanus Decius und Gallienus.[2] Dann der schon von Eckhel[3] verworfene Contarniat mit dem vom Zodiacus umrahmten Kopf Konstantins und der der Inschrift vom römischen Triumphbogen des Kaisers entnommenen Reverslegende von S. P. Q. R. an bis dicavit.[4] Ferner ein Stück mit dem Revers A ☧ ω und VICTORIA MAXVMA.[5]

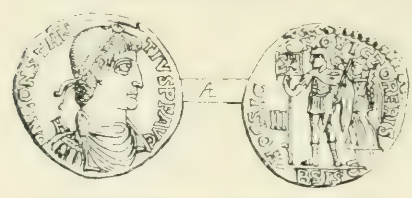


Fig. 234. Konstantius II. (hoc signo victor eris).

§ 239. Vom Jahre 337—395. Von nachkonstantinischen Prägungen christlichen Charakters seien zunächst erwähnt Münzen des Konstantin II., Konstantius II. und Konstans Augusti, Zweisoldatentyp (GLORIA EXERCITVS) mit

[1] Madden § XVIII n. 1.

[2] Cohen, Médailles imp. vol. VI 119 note 2; Madden, § XVIII n. 2.

[3] Eckhel, Doctrina numm. vet. vol. VIII 98. Madden n. 3.

[4] Die berühmte Inschrift vom Konstantinsbogen, errichtet 315 als Denkmal des Sieges über den „Tyrannen" Maxentius, lautet vollständig:

IMP. CAES. FL. CONSTANTINO MAXIMO
P. F. AVGVSTO S. P. Q. R.
VOTIS X — QVOD INSTINCTV DIVINITATIS MENTIS — SIC X
MAGNITVDINE CVM EXERCITV SVO
TAM DE TYRANNO QVAM DE OMNI EIVS
VOTIS XX — FACTIONE VNO TEMPORE IVSTIS — SIC XX
REMPVBLICAM VLTVS EST ARMIS
ARCVM TRIVMPHIS INSIGNEM DICAVIT
LIBERATORI VRBIS — FVNDATORI QVIETIS

[5] Madden § XVIII n. 4; daselbst einige weitere zweifelhafte.

☩, ✕ oder ☧[1] auf dem Labarum. Dann die erste Münzserie des Konstantius II. und Konstans nach dem Tode Konstantius' II. (346) mit dem gleichen Typ und im Labarum ☧ oder ✕. Prägeorten P LG = prima Lugduno, P ARL = prima Arelato sowie mit dem Typ der kranz- und palmtragenden Viktoria (VICTORIA AVGG) und einem ☧ im Felde;[2] desgleichen die zweite Serie mit Revers Konstantin II. in ganzer Figur mit Labarum, worauf ☧ und Umschrift PAX AVGVSTORVM bezw. VIRTVS DO (= dominorum) NN (= nostrorum) AVGG (= Augustorum), Münzstätte Trier. Ein besonders schöner Typ zeigt diese Herrscher mit Labarum und Phönix in dem von der Viktoria geleiteten Boot; der Avers des Fig. 235 abgebildeten Exemplars mit Konstantius II. in Diadem hat die Legende D N CONSTANTIVS P F AVG, der Revers FEL(ix) TEMP(oris) REPARATIO, Marke TR(everis) S(ecunda).[3] Auf manchen Münzen trägt Konstantius II. einen Schild mit dem ☧, auch erscheint das Monogramm im Felde des Reverses einiger Goldmünzen mit GLORIA REIPVBLICAE,[4] während auf einem Trierer Goldstück mit der Legende VICTOR OMNIVM GENTIVM der Kaiser das Labarum trägt.[5] Unter dem gleichen


Fig. 235. Konstantius II. (Monogramm mit A Ω.) (350—353.)

[1] Mit den beiden letzten Zeichen fehlt diese Serie mit den Marken Rom, Thessalonich, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Antiochien und Alexandrien.

[2] Diese Serie fehlt für Trier, Rom, Aquileja, Thessalonich, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Alexandrien.

[3] Brit. Mus., Madden § XX. Der Typ kam außer Trier auch in Lyon, Arles, Rom, Aquileja, Siscia, Thessalonich, Antiochien (hier mit ☧ oder ☩ auf dem Labarum) vor. — Ein anderer Typ der felix temporis reparatio hat vor dem Kaiser mit dem Labarum zwei Gefangene und wurde ausgegeben zu Rom (RP, RS, RT, RQ = Roma prima, secunda, tertia, quarta), Aquileja, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Alexandrien (manchmal ✕ auf dem Labarum), Antiochien.

[4] Cohen a. a. O. n. 79, 80, 85.

[5] Cohen n. 39.

Herrscher kommt auch erstmalig der Typ des HOC SIGNO VICTOR ERIS auf; den das Labarum tragenden Kaiser krönt die Viktoria (Fig. 234).

Die christlichen Zeichen mehren sich nun bei immer schlechterer Technik der Stücke. Um 350—353 erscheinen erstmalig die apokalyptischen Buchstaben neben dem Monogramm.[1] Fig. 235 hat im Revers A ☧ ω, SALVS AVG(usti) NOSTRI und die Marke TR(everis) S(ecunda) neben einem Stern.[2] Ferner ersteht die Legende SALVATOR (= servator) REI PVBLICAE, und zwar auf Münzen des Vetranius, der ebenso wie Konstantius Gallus auch Stücke mit HOC SIGNO VICTOR ERIS prägen ließ. Vetranius versetzte anderseits unter dem Einfluß seines Bruders Julian die Isis ins Münzbild, und der Apostat schaffte bekanntlich dem Heidentum insbesondere auch im Münzwesen wiederum Eingang; seine Prägungen verherrlichen neben den früher einheimischen Göttern Anubis, Serapis und Isis (Serapis=Julian, Isis=Helena) den Deus sanctus Nilus usf.[3] Pagane Typen zirkulieren weiter in der Regierungszeit seiner Nachfolger Jovian, Valentinian, Valens, Gratian; daneben treten aber die christlichen wieder hervor, namentlich das Labarum, das auch auf den Prägungen des Usurpators Procop, Valentinian II., Theodosius I. eine Rolle spielt.[4] Ein später beliebter Typ für Kaiserinnenmünzen kommt unter Älia Flacilla, der Gattin Theodosius' d. Gr., auf, nämlich die sitzende Viktoria, welche das ☧ auf einen Schild graviert.

§ 241. Die weitere Entwicklung nach der Reichsteilung unter die Söhne des Theodosius, Arcadius und Honorius kann

[1] Alle früheren Exemplare, namentlich die Konstantin I. zugeschriebenen, sind höchst verdächtig, wenn nicht sicher Fälschung. Vgl. Madden § XVIII u. XXI.

[2] Brit. Mus. Madden § XXI. Eine seltene römische Silbermedaille des Konstans hat als Revers vier Standarten; über den beiden mittleren, welche die Buchstaben A bezw. ω tragen, erscheint das Monogramm, Umschrift GLORIA EXERCITVM. Man hat in ihr eine gegen die arianischen Bestrebungen Konstantius' II. gerichtete Prägung vermutet, und die Ausgabe scheint kurz nach dem Konzil von Sardica (347) erfolgt zu sein. Cohen, Méd. imp. n. 28, Madden a. a. O.

[3] Eine Bronzemedaille des Julian mit ☧ Cohen n. 51 ist offenbar Fälschung.

[4] Vgl. Madden, On the coins of Theodosius I and II. Numismatic chronicle 1861, 176.

hier nur kurz skizziert werden. Im Westreiche sei hervorgehoben Honorius mit ⳨-gekröntem Speer, auf einen Drachen tretend, während eine Hand von oben den Kranz reicht. Diese krönende Hand erscheint auch von jetzt ab über dem Haupt mancher Kaiserinnen. Galla Placidia, die Gemahlin des Konstantius III., Mitregenten des Honorius, trägt auf manchen Goldmünzen ein Kreuz oder Monogramm an der rechten Schulter (Fig. 236), während das umkränzte ☧ im Revers steht.[1] Christliche Embleme fehlen auch

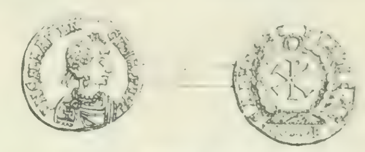


Fig. 236. Aureus der Galla Placidia.

nicht auf den Münzen des von Alarich protegierten Usurpators Priscus Attalus sowie des Johannes, welcher 423 zum Kaiser proklamiert war. Unter Valentinian III. scheint dann erstmalig der Typ des Diadems mit dem Kreuze aufgekommen zu sein,[2] falls eine von Banduri publizierte Goldmedaille echt ist, sowie der Typ des Kaisers mit mappa (oder volumen?) und langem Kreuz. Eine Probe S. 319 zeigt diesen Kaiser als Sieger über einen Drachen mit Menschenkopf. Die folgenden Herrscher von Petronius Maximus an bis Romulus Augustus haben das Münzbild nicht wesentlich erweitert, abgesehen von einem Kreuz mit dem Worte PAX auf einem Exemplar des Anthemius (Cohen n. 9) und der Legende SALVS MVNDI mit großem Kreuze auf anderen Münzen dieses Kaisers.

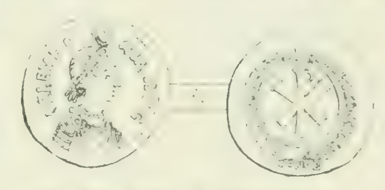


Fig. 237. Aureus der älteren Eudoxia.

Im Ostreiche führte Arcadius den Typ der Viktoria mit Kreuzkugel ein; auch hier kommt gleichzeitig die das Monogramm schreibende Viktoria auf Kaiser- und Kaiserinnenmünzen vor. Auf

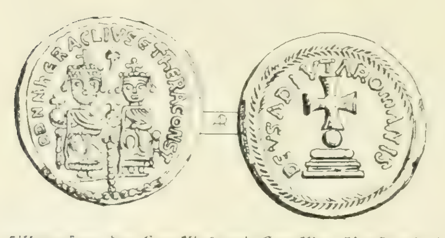
[1] Brit. Mus., Madden, christian emblems etc. § XXV. — Die Marke COMOB ist charakteristisch für die Münzen des Westreiches, welche zudem fast immer im Felde des Reverses Buchstaben haben; im Osten dagegen CONOB ohne weitere Buchstaben.

[2] Jedenfalls trägt die Krone seiner Gattin Licinia Eudoxia auf den in Italien geschlagenen Münzen das Kreuz.

die Reichsteilung selbst spielt der schöne Aureus der Gemahlin des Arcadius an, welcher um ein ☧ die Worte legt: SALVS ORIENTIS FELICITAS OCCIDENTIS,[1] sowie die eigenen Münzen des Kaisers mit der Legende NOVA SPES REIPVBLICAE. Theodosius II. gab eine Serie mit der Umschrift GLORIA ORVIS (sic) TERRAR(um) heraus, wo er selbst mit Labarum und Kreuzkugel steht.[3] Zur Hochzeit des 451 proklamierten Marcian mit Pulcheria, der Tochter des genannten Theodosius, wurde ein Goldstück geprägt, welches das hohe Paar im Nimbus zu Seiten des segnenden Christus vorstellt, was an gewisse Typen der fondi d'oro erinnert; die Legende heißt FELICITER NPBTIIS (sic = nuptiis).



Mittelerz des Justinian I.[2]



Silbermünze des Heraklius und Heraklius Konstantin.[4]
Fig. 258. Byzantinische Münztypen.

Der echte byzantinische Typ beginnt nach der Münzreform des Anastasius (491—518).[5] Unter ihm wie seinem Nachfolger Justin I. zunächst noch alte Typen, namentlich Viktoria mit großem

[1] Im Pariser Münzkabinett; Sabatier, Monum. byz. I. 110 n. 2. Von anderen auf die jüngere Eudoxia, Gemahlin des Valentinian III., bezogen.

[2] Brit. Mus. Büste des Kaisers D N IVSTINIANVS P AG C nach rechts mit Diadem, auf der Brust : Revers M mit Differentialzeichen Γ, flankiert von Stern, großem Kreuz und oben kleinerem Kreuz. Marke KART.

[3] Seine Gemahlin heißt auf allen Münzen EVDOCIA.

[4] Ebenda. Beide thronen en face, haben Kreuzdiadem und Kreuzkugel; zwischen den Köpfen ein Kreuz. Umschrift DD NN HERACLIVS ET HERA CONST. Revers (Kranz) DEVS ADIVTA ROMANIS: eine vom Kreuz überragte, auf drei Stufen ruhende Kugel.

[5] Madden § XXVI und »Addenda«.

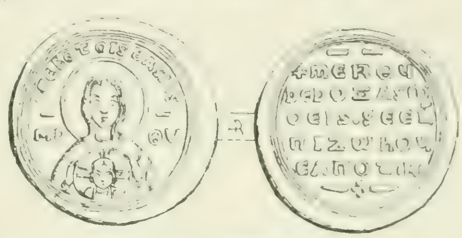
Kreuz. Ein äußerst seltenes Kupfererz Justinians (im British Museum) bringt erstmalig die Acclamation VITA, welche entsprechend dem VINCAS oder NIKA der Contorniaten, dem N(e)PE(reat) der Münzen des Focas und der Leontina sowie dem P(er) A(nnos) MVL(tos) seit Theodosius III. zu nehmen sein wird: sie steht auf dem Avers unter dem Doppelbild Justinians und seines Onkels Justin.[3] Besondere Kennzeichen jüngerer Münzen sind christlicher Bildschmuck (Christus, die Madonna), verbunden mit längeren oder kürzeren Acclamationen. Sie fallen, beginnend mit Justinian II., (685—695) weit über den Rahmen dieses Handbuches heraus, und es mag genügen, einige charakteristische Proben in Fig. 238 u. 239 gegeben zu haben.



Aureus des Justinian II. (Christusbüste).[1]



Aureus des Konstantin V. und Leo IV.[2]



Silbermünze des Johannes Zimisces.[4]

Fig. 239. Byzantinische Münztypen.

[1] Ebenda. Büste des Kaisers en face; er hält das dreistufige Kreuz und Kreuzkugel (mit PAX). Umschrift D N IVSTINIANVS MVLTVS AV. Revers Brustbild Christi mit Kreuz statt Nimbus und Buch in der L., die R. segnend: (dn)N IHS REX REGNANTIVM.

[2] Ebenda. Konstantin Kopronymos und sein Sohn en face thronend mit Kreuzdiadem; Konstantin hält die Kreuzkugel, zwischen beiden Kreuz und Hand Gottes. Umschrift CONST LEO PP. Revers VICTORI (= victoria) AVGTO (= Augustorum), dreistufiges Kreuz zwischen Stern und R(avenna?), Marke CONOB.

[3] A. a. O.

[4] Diese seltene Münze aus dem Ende des Jahrtausends trägt auf dem Avers die Legende *Θεοτόκε βοήθει τοῖς βασιλεῦσι*, während der sehr schwer zu entziffernde Revers gewöhnlich wie folgt interpretiert wird: *μήτηρ Θεοῦ δεδοξασμένη, ὁ εἰς σὲ ἐλπίζων οὐκ ἀποτεύξεται Κυρίου.*

Register.

Kursiver Druck kennzeichnet die in Inschriften vorkommenden Eigennamen. Die alphabetisch geordneten Städtenamen der Rubriken Afrika und Italien im Abschnitt über die Topographie der altchristlichen Denkmäler sind nicht in dieses Verzeichnis aufgenommen. Die Hauptstellen kennzeichnen fettgedruckte Seitenzahlen.



Pneumatische Orgel vom Obelisk des Theodosius.



